

مجلة فصلية تُعنى بمسائل الترجمة وثقافة الشعوب
تصدر عن وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب
السنة الثامنة العدد /26 / شتاء 2022

دعوة إلى
المترجمين والكتاب والباحثين

ترحب هيئة تحرير مجلة «جسور ثقافية» بإسهامات المترجمين والكتّاب والباحثين في مسائل الترجمة وميادين المعرفة الإنسانية وتأمل أن يراعوا الشروط الآتية في موادهم:

- أن تكون الإسهامات الإبداعية مترجمة من لغاتها الأصلية إلا في حالة اللغات التي يتعذر نقلها مباشرة مثل الصينية واليابانية والكورية والهندية وأمثالها.
- أن تكون إسهاماتهم موثقة بالإشارات المرجعية وفق الترتيب الآتي:

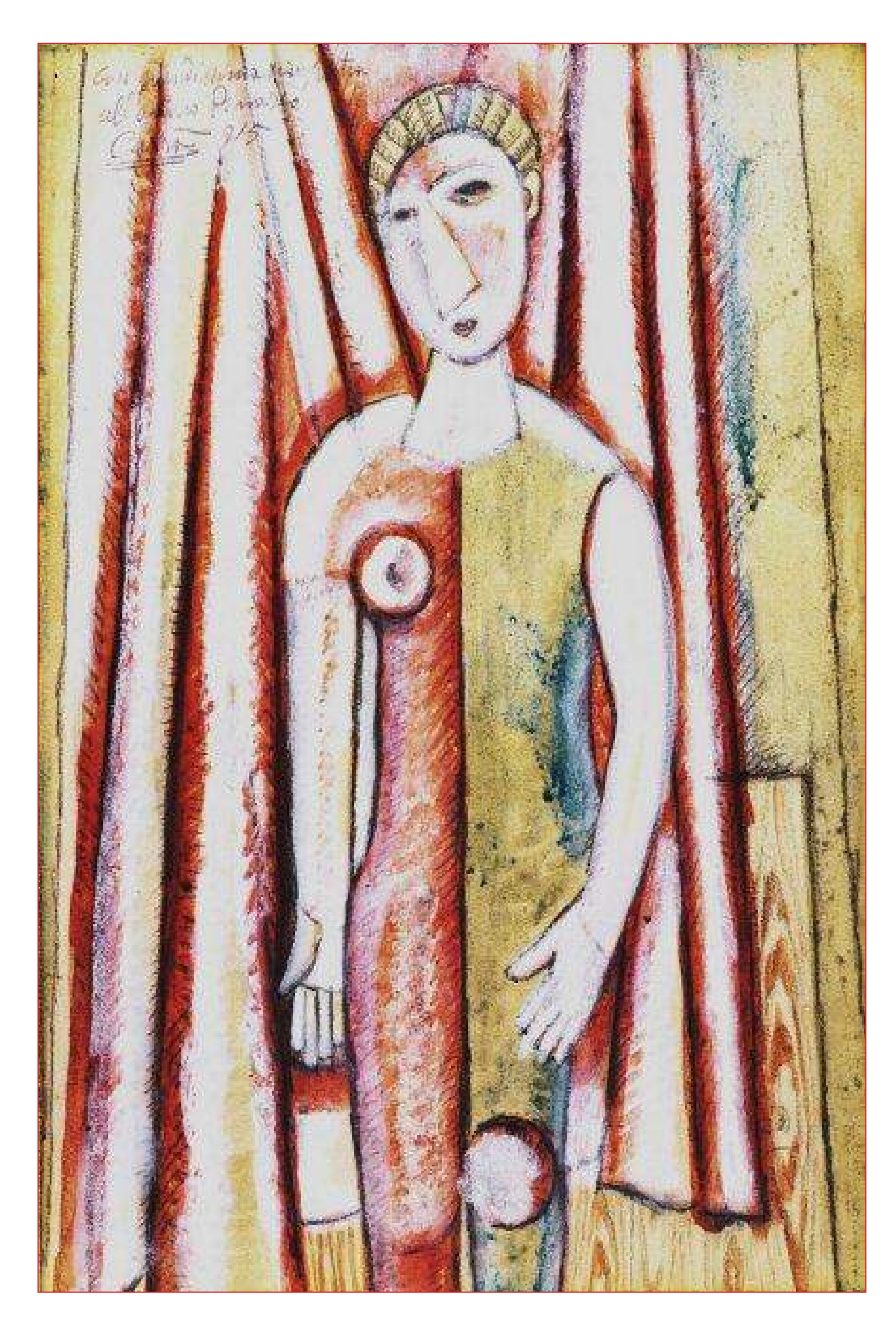
  اسم المؤلف - عنوان الكتاب - دار النشر والتاريخ - رقم الصفحة - اسم المترجم.
- تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتاب أن يرفقوا إسهاماتهم بتعريف موجز لهم.
- وتأمل أيضاً أن تردها الإسهامات منضدة على الحاسوب ومراجعة من كاتبها، وألا تكون منشورة ورقياً أو إلكترونياً سابقاً.
- تلتزم هيئة التحرير بإعلام الكتاب عن قبول إسهاماتهم خلال شهر من تاريخ تسلمها، ولا تعاد إلى أصحابها في حال عدم قبولها.

يرجى توجيه المراسلات إلى المجلة على العنوان الآتي:
الجمهورية العربية السورية، دمشق، الروضة، الهيئة العامة السورية للكتاب
رئيس تحرير مجلة جسور ثقافية

أو على البريد الإلكتروني
jousssour@gmail.com

سعر النسخة: 1000ل.س

المحتوى :



l’attrice futurista 1915



الدكتورة لبانة مشوّح
وزيرة الثقافة

الجميلات الخائنات...

من المؤسف أن يضع البعضُ الترجمةَ خارج إطار الأعمال الإبداعية، فلا يزال يرد في الوثائق الرسمية وجداول بعض دور النشر تصنيفان لتعرفة النشر: تعرفة لما يُصنّف «عملاً إبداعياً» يتقاضاها مؤلّفُ الكتاب أو كاتب المقالة أو ناظم القصيدة؛ وتعرفة لما يُصنّف «عملاً مترجماً». وبقدر ما يعطي هذا التصنيف الفئة الأولى حقّها، بقدر ما يغبن أيما غبن من يندرج ضمن الفئة الثانية ويبخسه حقَّه.

قد يجد البعض لذلك عذراً في أنّ التأليف أو النظم أو البحث ليس كالترجمة. فالمؤلّف يبتدع، من حيث المبدأ، الفكرة واللغة والأسلوب؛ وقد ينحو في بعض الحالات نحو البحث والتوثيق ليستكمل جوانب موضوعه، فيُكسِب كتابته صفة الواقعية والصدقية. وكذا حال الشاعر الذي يحلّق في تأملاته وانغماسه في عوالمه الداخلية، ويسعى لإثبات شعريته بتخيّر مفرداته وابتكار صوره واصطفاء موسيقاه. أمّا الباحث الحقّ، فهو ينكبّ على مادته ينقّب فيها عن إشكالية يُعالجها ويُشبعها درساً، يسعى فيها لاتّباع منهجية صارمة، فيجمع معطياته، ويبحث في الأسباب والنتائج، ويقترح الحلول أو يثبِت نجاعتها.

فأنّى للمترجم أن يداني هذه الإبداعات! وأين باللّه يكمن إبداعه إن كان مجرّد ناقل من لغة إلى أخرى ليس إلا؟! أو ليست الترجمة «خيانة»! أو ليست الأعمال المترجمة هي «الجميلات الخائنات»! فأين هي الترجمة من الإبداع؟ اللهم إلا إذا كان في الخيانة إبداع!

مقولـة «الجميـلات الخائنات» التـي تُلحق بالترجمـة العار وبالمترجمـين الضيم تعود إلى القـرن السابـع عشر، وتحديداً إلى العـام 1650 عندما استخدمها جيـل ميناج Gilles Menage في معرض انتقاده لترجمة بعينها أنجزها المترجم الفرنسي نيكولا بيرّو دَبلانكور d'Ablancourt (1606-1664) بلغـة جميلـة وأسلـوب راق بديـع، لكنّهـا لم تكـن مطابقـة للنّص المصـدر. ومنـذ ذاك الحين والجـدل محتدم بين مـن يعمّم هذا الحكـم وتلك المقولة على «الترجمة» عموماً من أمثال جورج مونان (1955) فيحكم على الأعمال المترجمة بأنها «جميـلات خائنـات» ويعـدّ أنّ الخلل والعجز كامـن في عملية الترجمة أصـلاً؛ بينما يخرج آخـرون عـن هذاالحكم ضّيق الأفق المشكّك في قيمة العمـل الترجميّ والجهد العظيم الذي يُبـذل فيـه فيعدّه علماً قائماً بذاته وعملاً إبداعياً بحق، من أمثال الباحث والمنظِّر في علم الترجمة جان ـ رين لادميرال (1994).

والواقع أن هذه المقولة التي يردّدها البعض عن غيرعلم بأصول الترجمة التي ارتقت لتصبـح علماً تنظمه قواعد ومعاييرصارمة، إنما هـي مقولة تنمّ عن موقف مسبق وتعميم لا يمـتُّ للفكـر العلمـي بصلـة، إذ إنـه انطلق أصلاًمـن حالة خاصـة جداً وعمِّـم على المنتج الترجمـيّ برمّته. وقـد ركب جورج مونان الموجة لقناعتـه أولاً بأن الاختلاف الجذري بين اللغـات يجعل من المستحيل نقلها بأمانة مطلقـة. وثانياً لأنه فُتن بمقولة ميناج، منطلقاً من تجربته الخاصة مع النساء اللواتي ارتبط بهنّ وكنّ له خائنات.

وواقـع الأمـر أن الترجمـة كان لهـا فضلٌ كبيرعلـى البشريـة. إذ نُقلت بفضلها آلاف المؤلفـات في علوم الفلسفـة والطب والهندسة والفلك، إلخ... وكانت جسراً لعبور شعوب من عصور الظلمات إلى عصور الأنوار. أيكون كلّ ذلك كذبة، وخيانة، وتلفيقاً وتدليساً...؟

وهنـا لا بـدّ مـن القـول إنّ علـى المترجمـين، إذا مـا أرادوا أن يُرفـع عنهم هـذا الضيم، مسؤوليـة جسيمة مزدوجة: مسؤولية الأمانة للنّص الأصل لغةً ودلالات وأسلوباً وعمقاً ثقافيـاً، وكذلـك الأمانة للغة الهـدف لغةً وأسلوبـاً وقيماً ثقافية. ذاك وحـده هو السبيل لتبرئتهم من تهمة «خيانة» النص المصدر... بانتظار أن يُعترف بـ «إبداعهم».



حسام الدين خضور
رئيس التحرير

لكي نبدع يجب أن نعرف

هل يتوقف تطورنا الاقتصادي والاجتماعي والعلمي والأدبي والفني والعسكري وحتى السياسي على الترجمة؟

الجواب نعم: لأننا نستورد أدوات عملنا، ومعامل إنتاجنا، ووسائل نقلنا وتواصلنا، والدواء الذي نحافظ به على صحتنا وصحة ثروتنا الحيوانية والنباتية، والسلاح الذي نقاتل به أعداءنا، بالإضافة إلى الأدب والعلم والفن والخبر وعلم السياسة.

نحن نستورد ذلك كله من بلدان كثيرة تتكلم لغات مختلفة، وهذا يفرض علينا أن نترجم أشياء كثيرة لنستخدم ونُشغِّل ونستوعب ونستهلك ما نستورده. هذا واقع موضوعي لا يمكننا أن نتجاهله، بل نعيشه بشعور سار.

وإذا كان هذا هو الواقع، فيجب أن نولي الترجمة الأهمية التي تستحقها بجدارة. فالترجمة هي وسيلتنا لتحصيل المعرفة. والمعرفة هي الأساس لكل تقدم إنساني.

لقد ترجمنا الرواية وصار لدينا كتّاب رواية بأشكال فنيّة واتجاهات متعدّدة.

وترجمنا المسرح وصار لدينا كتّاب مسرح على اختلاف أنواعه.

وترجمنا القصة وصار لدينا كتّاب قصة تماثل وتتجاوز أحيانا مثيلاتها في العالم.

وترجمنا الشعر من مصادر مختلفة في العالم، وصار لدينا شعراء ينظمون الشعر بأساليب أخرى غير بحور الخليل، كان آخرها النموذج الياباني (الهايكو).

وترجمنا السيناريوهات وصار لدينا كتّاب سيناريو للسينما والدراما.

لكننـا لم نترجـم العلـوم الأساسـية، وبالتالي ليس لدينـا علماء كما نأمل ولا صـناعات كما يفترض.

تنفق الدولة كثيراً على الترجمة في الجامعات والمعاهد المتخصّصة. ليس ترفاً، وليس عبثاً، بل لحاجتنا إلى الترجمة.

وهذه الحاجة تتمظهر في:

1. حاجة مؤسسات الدولة إلى الترجمة وفقاً لطبيعة عملها.
2. حاجة دور النشر الخاصة إلى الترجمة التحريرية.
3. حاجة وسائل الإعلام إلى الترجمة التحريرية والفورية.
4. حاجة القطاع السياحي.

لكن ثمة حاجة ضمنية تتمثل بضرورة وضع خطة ترجمة وطنية استراتيجية لترجمة العلوم الأساسية.

إنها الخطة التي تضع في أيدينا مفاتيح الحاضر والمستقبل. **وإذا كان مفتاح الحاضر هو المعرفة، فمفتاح المسـتقبل هو الإبداع**. والترجمة هي الوسـيلة المجرَّبة تاريخياً، ليس عندنا وحسب، بل لدى شعوب العالم قاطبةً.

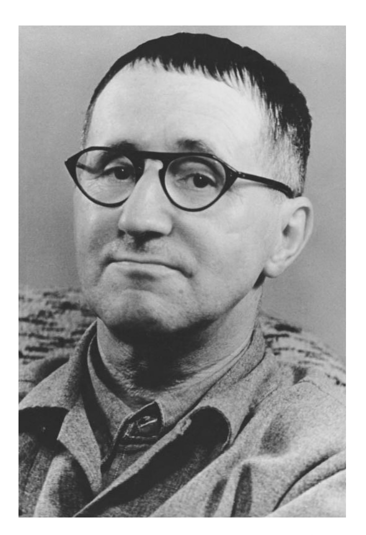
هـذه الخطّـة تتطلـب، قبل كل شـيء، إنشـاء مركز وطنـي للترجمة يدير عمـل هذه الخطّة بالإضـافة إلى العمـل الرسـمي العـام في حقل الترجمة، وبالتالي يمؤسـس هذه المهنـة الإبداعية غير المفعّلة كما يجب لتقوم بدورها المأمول.

هـذا ليـس كلامـاً عاماً. هـذا كلام واقعي يعـبّر عن حاجة وطنيـة إلى المعرفة التـي توفّرها ترجمـة العلوم الأساسـية. والعلوم الأساسـية، كما نعـرف، هي: الرياضيـات والفيزياء والكيمياء والبيولوجيا.

هـل نـرى في دمشـق **دار المعرفة** علـى غرار **دار الحكمة** في بغداد قديماً، **ودار الألسـن** في القاهرة حديثاً؟

نأمل ذلك في أقرب وقت على الرغم من كل الظروف الصعبة التي يمرُّ فيها وطننا، فقدر سورية: أن تحارب بيد وتبني بيد أخرى!

بطاقة العدد



أسئلة يطرحها عامل يقرأ

تأليف: برتولت بريخت
ترجمة: رفيدة يونس أحمد •

برتولت بريخت، (بالألمانية: Bertolt Brecht) وتكتب أيضًا بريخت، (ولد في أوجسبورج في 10 فبراير 1898 – مات في برلين في 14 أوغسطس 1956) هو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني. يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين. كما أنه من الشعراء البارزين.

مَنْ بنى طيبة ذاتَ الأبواب السبعة؟
ستجد في الكتب أسماءَ الملوك.
هل حمل الملوكُ كتل الصخر؟
وبابل، هُدِمت مراتٍ كثيرة
من رفع عمادها مرات كثيرة؟ في أي منازل
في ليما المتألقة بالذهب عاش البناؤون؟
أين ذهب البناؤون في المساء الذي انتهى فيه سور الصين؟
روما العظمى مليئة بأقواس النصر، من شيّدها؟
على من انتصر القياصرة؟ هل كان لدى بيزنطة، التي مجّدتها الأغاني،

• صحافية سورية، تعمل في جريدة الوحدة.

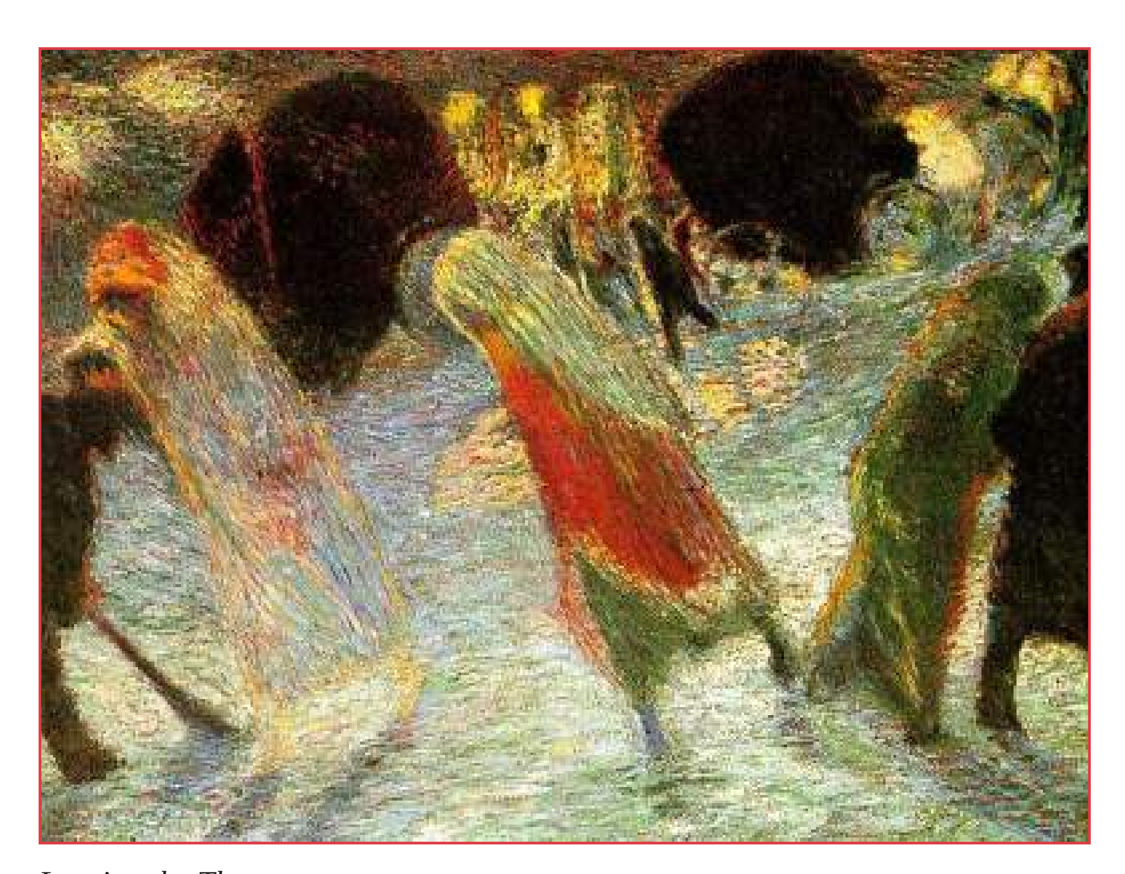
قصور لسكانها؟
حتى في أتلانتيس الأسطورية
في الليلة التي ابتلعها المحيط
كان الغرقى يصرخون على عبيدهم.

* * *

أخضعَ الإسكندر الشاب الهند.
هل كان وحيداً؟
هزم قيصر بلادَ الغال.
ألم يكن معه حتى طباخ؟
بكى فيليب إسبانيا غرق أسطوله
هل كان الوحيد الذي بكى؟
ربح فريدريك الثاني حرب السنوات السبع.
أليس ثمة آخر فاز بها أيضاً؟

* * *

في كل صفحة انتصار.
من أعدّ المأدبة للمنتصرين؟
يبرز عظيم كل عقد من السنين.
من دفع الفاتورة؟
من دفع الفاتورة؟
تقارير كثيرة جداً.
أسئلة كثيرة جداً.



Leaving the Theatre





بطاقة الفنان:

كارلو كارا Carlo Carrà
(11 شباط 1881 - 13 نيسان 1966م)

أحـد أكثر الرسّامـين الإيطاليين تأثيراً في النصف الأول من القرن العشرين. يعدّ شخصية رائدة في الحركة المستقبلية. اشتهر بتصوير الحياة الساكنة للأشياء في أسلوب الرسم الميتافيزيقي.

ولـد كارلـو كارا في كوارجنينتو، في إيطاليا، درس الرسم لفـترة وجيزة في أكاديمية بريرا في ميلانو، كان عصاميّاً وعلّم نفسه بنفسه.

عام 1909، التقى بالشاعر فيليبو مارينيتي والفنان أومبرتو بوتشيوني، وبتأثيرهما جاء إلى الحركة المستقبلية، حركة جمالية عزَّزت حُبَّ الوطن، والتكنولوجيا الحديثة، والديناميكية، والسرعة.

تجسّـد لوحـة كارا الشهـيرة، جنـازة الأناركـي غـالي (1911)، المُثل المستقبليـة من خلال تصويرها للعمل الديناميكي، والقوة، والعنف.

مـع اندلاع الحرب العالمية الأولى، انتهت المرحلة الكلاسيكية للحركة المستقبلية. على الرغم مـن أن عمـل كارا في هـذه المرحلة، مثـل لوحة الكـولاج الاحتفال الوطنـي، الرسـم بالكلمة الحرة

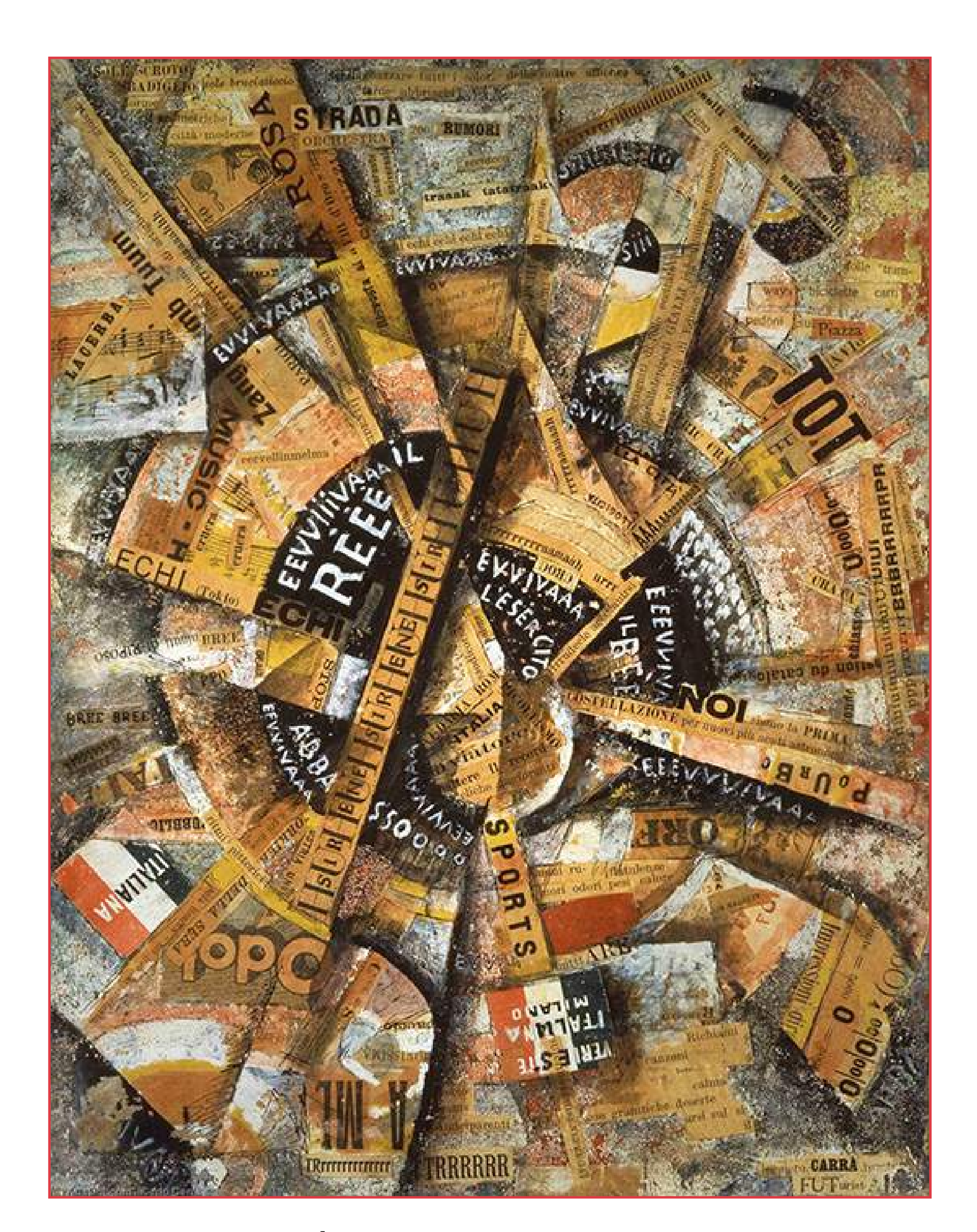
(1914)، كان مبنياً على مفاهيم المستقبلية، سرعان ما بدأ الرسم بأسلوب الواقعية المبسّطة. تمثّل بنــات لوط (1915)، على سبيل المثال، محاولة لاستعادة صلابة الشكل وسكون رسام القرن الثالث عشر غيوتو. تبلور أسلوب كارا الجديد عام 1917، عندما التقى الرسام جورجيو دي شيريكو، الذي علّمه أن يرسم الأشياء اليومية المُشبعة بشعور من الغرابة.

أطلــق كارا ودي شيريكــو على أسلوبهما اســم pittura metafisica «الرســم الميتافيزيقي»، وتتشابه أعمالهما في هذه المرحلة ظاهرياً.

عام 1918، انفصل كارا عن دي شيريكو والرسم الميتافيزيقي. خلال عشرينيات وثلاثينيات القــرن الماضــي، رسم أعمالاً تصويرية حزينــة تستند إلى الواقعية البــارزة لرسام القرن الخامس عشــر الإيطــالي مازاتشو. من خلال هذه الأعمال الكئيبة ولكــن المرسومة بإتقان مثل صباح بجانب البحر (1928)، وفي سنوات عمله العديدة في التدريس في أكاديمية ميلانو، أثّر كارلو كارا كثيراً في مسار الفن الإيطالي في فترة ما بين الحربين العالميتين.



جسور الفكر



Interventionist Free word painting 1914

الترجمة المتخصِّصة:
من التأهيل إلى المِهْنة

تأليف: لويزا امبارك

ترجمة: د. محمد عرب صاصيلا •

لويزا امبارك (EMBAREK Louiza)**: أستاذ مساعد في قسم اللغات الأجنبية في جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، الجزائر.**

جعل تطور العلم والتقانة، وعولمة الأسواق التي تُضَاعف الحاجات وتُنَوِّعها من الترجمة المتخصِّصَة ميداناً يحظى بشعبية كبيرة اليوم. سنطرح، في هذه الدراسة موضوع مناهج العمل التي ينبغي أن تترسَّخ لدى مترجِم المستقبل، ولا سيّما المترجِم المتخصِّص، كي يتمكن من الاندماج في الحياة المهنية، وكذلك الأدوات المفاهيمية التي تسمح له بإنجاز مَهمَّته بطريقة فاعلة ومُرْبِحَة ومُرْضِيَة لحاجات سوق العمل.

أولاً- ما هي الترجمة المتخصِّصَة؟

تُعَرَّف الترجمة المتخصِّصة [١] عموماً عبر مقارنتها بالترجمة العامّة، وهذا ما عبَّر عنه بوضوح دانييل غوادك (Daniel Gouadec):« يُميَّز، تقليدياً، بين فئتين كبيرتين من الترجمات: الترجمات العامة، من جهة أولى، والترجمات المتخصِّصَة، من جهة أخرى». (Gouadec D. 2002: 33).

ومن الممكن العثور على تعريف آخر، أوسع، لدى المؤلِّف نفسه عبر تمييزه بين نماذج مختلفة لموادٍ يعالجها مترجِم يُنْظَر إليه كمترجِم متخصِّص. يقول في هذا الصدد:

"... وبالنتيجة، يُعَدُّ متخصِّصاً كلّ مترجم يعالج حصراً، أو بالأولوية، مادة:

– تتعلق بنوعٍ أو أنموذج متخصِّصٍ: كالعقود، والمصطلحات، والشهادات و...

• أستاذ جامعي، ومترجم سوري.

- ترتبط بحقلٍ أو ميدان تخصّصي دقيق: ترجمة مواد تحيل مواضيعها إلى ميادين الحقوق والمال والمعلوماتية والاتصالات، إلخ...
- تظهر في أشكالٍ أو تستند إلى مرتكزات خاصة: كالوسائط المتعددة، الشريط السينمائي، الفيديو، إلخ...
- تستدعي استعمال إجراءات و/أو أدوات، وبروتوكولات وتقنيات خاصة: ترجمة البرمجيات، ومواد الوسائط المتعددة... (Gouadec D. 2004: 78).

يقودنا هذا التعريف إلى التمييز بين التخصصات المختلفة للمترجمين (Gouadec D. 2004: 79-83)، التي نلخّصها كما يأتي:

١- المترجم الأدبي ومَهمَّته ترجمة أدب المسرح، أو أنموذج الأعمال الخيالية كالرواية، والقصة، والحكاية. وثمَّة، أيضاً، مترجمون لأدب الأطفال، وللرسوم المتحرِّكة.

٢- المترجم التجاري، الذي يتعلق تخصُّصه، عموماً، بالتجارة الدولية. وهو يترجم كلّ نماذج الوثائق التجارية: الفواتير، العقود، استدراج العروض، وغيرها من وثائق...

٣- المترجم القانوني[٢]، الذي يترجم نصوصاً تتعلق بميدان الحقوق والعلوم القانونية.

٤- المترجم العلمي، الذي تعود إليه ترجمة مضمون المطبوعات العلمية مثل المقالات، المؤلَّفات، المذكرات، والأطروحات.

٥- المترجم الطبي الحيوي والصيدلاني، الذي عليه ترجمة الوثائق المتعلقة بالطب والصيدلة: تقارير طبية، ملخَّصات طبية، ودراسات سُمِّيَّة، إلخ...

٦- المترجم التقني الذي يترجم المواد والوثائق المتعلقة بالتقنية والتقانة (ميكانيك، كهرباء، هيدروليك، إلخ... [٣]).

٧-المترجم السمعي البصري، الذي يكرِّس نفسه لترجمة الشرائط السينمائية والفيديوهات وعمليات المونتاج المختلفة. وهو يمكن أن يكون، بحسب التخصّص الدقيق الذي يختاره: مُتَرْجِماً فرعياً يترجم الأصوات ويحوِّلها إلى نصٍ مكتوب في أسفل الشريط، أو مُترجماً عاماً مهمته إعداد ترجمة الحوار وعرضه في الأعمال المُنْتَجَة الغنائية والمسرحية، أو مترجماً لتبديل اللغة، تُحْتَرَم بفضله مدَّة كل عنصر من عناصر الحوار في الشرائط السينمائية والفيديوهات التي يترجمها، كما يُحترم التزامن بين الحوار وحركات الشِّفاه، أو مترجماً لأصوات شخصيات لا تظهر على الشاشة (voix off) ويكون عليه إنتاج نصٍ تُكَثَّف فيه المعلومة التي ينقلها الشريط الصوتي، ويقرأه (عموماً) أحد الممثلين.

٨- المُمَرْكِز (Le localisateur) المكلَّف بترجمة برمجيات (موجَّهة للمكفوفين أو ضِعاف البصر).

٩- مترجِم وسائط متعدِّدَة يُسَمَّى، أيضاً، مُمَرْكِز لأنه ينشغل بعناصر معلوماتية.

ثانياً- التأهيل للترجمة المتخصِّصَة:

لن يكون المرء مترجماً متخصِّصاً إلَّا إذا أراد ذلك؛ بتعبير آخر، فإن الوصول إلى التخصّصات المذكورة أعلاه يتطلب تعليماً عالي الدقة، وتأهيلاً شديداً. وهما أمران يستهدفان الحصول على أعلى حدٍّ من فرص العمل، ودخلٍ مُرْضٍ (Gouadec D. 2007: 171).

١- التأهيل الجامعي:

من المهم التذكير بأن أي تأهيل في الوسط الجامعي، مهما كان ميدان التخصّص، يقدم العديد من المزايا، سواء تعلّق الأمر ببرنامج تأهيل وُضِعَ خصيصاً للتعلُّم، أو بتوجيه تربوي خاص، أو بالحصول على دبلوم جامعي يسمح بالدخول إلى سوق العمل.

قبل ذِكرِ المهارات التي ينبغي تنميتها لدى المترجم المتخصِّص، يبدو لنا أنّ من الحِكْمَة التذكير، باختصار، ببعض المهارات «الجوهرية» اللازم توفّرها لدى المترجِم، المتمثلة في الإتقان التام للغة الانطلاق ولغة الوصول، إتقان التعبير والكتابة، تطبيق أساليب الترجمة، وإتقان تقنيات الرقابة الذاتية بإعادة قراءة النصّ المترجَم.

لبلوغ هذه المهارات يجب المزج بين برنامجين تعليميين: برنامج موجَّه نحو عملية الترجمة، ويشمل التقنيات التي ينبغي استعمالها، والمنهج الذي على المتعلِّم اتباعه. وبرنامج موجَّه نحو المُنْتَج، يركِّز على نوعية نصّ الوصول سواء على المستوى اللغوي، أم على مستوى المصطلحات، ودلالات الألفاظ والأسلوب الإنشائي (GILE. D. 2005: 26-29).

من البديهي أن مؤسَّسة التأهيل لا يمكنها أخذ تخصّصات الترجمة كلّها في الحسبان (Gouadec D. 2002: 350). من هنا تأتي ضرورة اتباع دورات تدريب عملي، سنتطرق إليها فيما بعد، ولا سيّما أن "التأهيل للترجمة المتخصِّصَة يتميز بأنه لا يكمن في تعليم علْمٍ، وإنما في نقل مهارة" (DURIEUX. C. 2003: 93).

إلَّا أن من الممكن لفت انتباه الطلاب إلى مميّزات الترجمة المتخصِّصَة، وذلك عبر إدراج نصوص مختلفة تعالج ميادين خاصة، بشرط أخذ هذه النصوص بكاملها لأن الترجمة المتخصِّصَة توجِّه الذهن نحو هدف (skopos) [٤] نصّ الوصول أكثر مما توجِّهه نحو التصحيح اللغوي لهذا النصّ فحسْب.

وعلاوة على العناية الكبيرة التي يجب إيلاؤها لنقل المهارات التقنية والمنهجية، ينبغي، أيضاً، في إطار الترجمة المتخصِّصَة التي تتضمّن شيئاً من التدريب على الترجمة المهنية، التركيز بشكل خاص على المصطلح، بمعنى أنه يُعَدُّ مظهراً مكوِّناً لكل خطاب متخصِّص (MEJRI. S. 2008:1)، وأن المهارة المتخصِّصَة تُقاس بمدى إتقان المصطلحات، بصفتها مجموعة مفردات لغوية خاصة بميدان تخصّصي محدَّد.

ضمن نسَق الأفكار نفسه، يجب إيلاء اهتمام خاص للبحث التوثيقي، الذي، بحسب جنفياف بورديه (Genviève BORDET)، «لا يقتصر على سلسلة تقنيات عملانية، وإنما يتعلّق بمسعى فكري حقيقي مرتبط بحقلٍ خاص من المعارف» (SAURON. V.A. 2007: 208). إن اكتساب المعارف الخاصة، واختيار المصادر المناسبة، وتحليل هذه المصادر الذي يسمح بالاستعمال الجيد لها، هي كلّها عناصر ينبغي أخذها في الحسبان، من دون أن ننسى، طبعاً، إتقان تقنيات الكتابة المتخصِّصَة.

ونظراً لقدوم التقانة، ولا سيَّما في ميدان المعلوماتية، فإنه لا يسعنا إهمال ضرورة التحديث المنتظم للبرامج، تلبية لمتطلبات الواقع الراهن. فعلى هذه البرامج أن تنكبّ أكثر على الترجمة المعلوماتية الآلية (La traductique)، هذا الميدان عالي الدقة، الذي يُقصَد به، كما يدلّ على ذلك اسمه، «دراسة جميع نقاط الالتقاء بين الترجمة والمعلوماتية» (AUBIN. MC. 1995: 212)، ويشمل مجموع التطبيقات القابلة لأن تزيد من إنتاجية المترجِم، مثل الترجمة بمساعدة الحاسوب، واستعمال المصطلحات المعلوماتية (La terminotique).

في المقابل، ينبغي على مترجمي المستقبل التنبّه إلى حدود هذه التطبيقات، وإلى النتائج الضارَّة التي يمكن أن تكون لها على نوعية المُنْتَج إن لم تُستعمَل بحكمة. وفضلاً عن ذلك، يجب أن نغرس في أذهان الطلاب مبدأ «تعلُّم التعلّم» (GAMBIER. Y. 2003: 18) كي نجنِّبهم فقدان الاتصال بهذه التقانات الجديدة المتغيرة باستمرار.

وبغية الوصول إلى الإعداد الأمثل لمترجمي المستقبل، يجب احترام شيء من التدرُّج في السيرورة المُمَهِّدة لاحتراف المهنة: ينبغي على هذه السيرورة أن تبدأ بدمج البُعْد الاحترافي في تحديد برنامج الدراسة الجامعية، ثم تُدْرِج فيه تأهيلاً أساسياً يندمج في الأهداف المهنية، وتُعْلِم الطلاب، أخيراً، بمهنة (أو مِهَن) المستقبل. كما ينبغي على عمليات تصنُّع ومحاكاة مختلفة أن تُدْمَج، أيضاً، في البرنامج، بهدف الوصول، في النهاية، إلى الانغماس والاندماج في العالَم المهني، لا سيّما عن طريق تدريب عملي (GOUDEC. D. 2002: 361).

٢- التأهيل في وسَط مهني:

تُعَدّ دورات التدريب المهني ميداناً لتطبيق وتعزيز المعارف المكتسَبة في الوسط الجامعي، والمهارات المنقولة. وثمَّة، على سبيل المثال، دورات تدريب مكثَّفة، كدورات الترجمة التقنية (TRADUCTECH)[٥]، التي تطبَّق فيها تمارين محاكاة لمشاريع ترجمة في شروط مهنية (استعمال برمجيات الترجمة، احترام مُدَد الإنتاج، تحديد السعر، إعداد الفواتير، والتفاوض مع الزبون، إلخ). ويعمل الطلاب كفريق، ويتناوبون على أدوار كلٍّ من صاحب وكالة، ورئيس مشاريع، ورئيس قسم المصطلحات، والمترجِم. وتقع هذه الدورات التدريبية بين التدريب التربوي الذي يجب أن يشكل جزءاً لا يتجزأ من برنامج الدراسة الجامعية والتمارين العملية التي تجري في بداية التأهيل.

بعد الحصول على الشهادة النهائية من المؤسَّسة، ينبغي برمجة دورة تدريب على الاندماج المهني تجري بتوجيه وصيٍّ أو مشرف، وتكون مأجورة.

ثالثاً- الترجمة المتخصِّصَة وسوق العمل:

١- مجالات العمل الرئيسة:

عند انتهاء التأهيل، يمكن للمترجمين ممارسة العمل:

إمَّا كمترجمين بأجر، أي ممارسين لمهنتهم في شركة أو منظمَّة دولية أو حكومية، وإما كمترجمين مستقلين، أي ممارسين لمهنة حُرَّة. وبإمكانهم ممارسة نشاطهم إما في منازلهم، أو في أمكنة العمل، فيترجمون نصوصاً بناء على طلب مَنْ يُدعى «مُعْطي العمل»، أي الزبون، الذي يمكن أن يكون فرداً، أو وكالة تؤدي دور الوسيط.

كما يمكن للمترجمين ممارسة العمل بالتعاون مع زملاء لهم. ويتجلّى هذا التعاون في شكل عمل فريق يأخذ أبعاداً وأشكالاً قانونية مختلفة: مكاتب شركاء، شركات أشخاص، وكالات ترجمة (SCARPA.F. 2010: 329).

٢- متطلبات سوق العمل:

علاوة على مهارة النقل من لغة إلى لغة أخرى، التي تُعَدّ، بالتأكيد، شرطاً لا بُدَّ منه للالتحاق بقطاع الترجمة، يبحث أرباب العمل عن مهارات أخرى، كإتقان استخدام الأدوات المعلوماتية الأساسية، والأدوات

المساعدة على الترجمة، وروح الفريق، والقدرة على العمل في شروط ضاغِطَة، وإتقان التواصل الكتابي، ومعرفة ميدان العمل، وإتقان التواصل الشفهي، وحسُّ التنظيم، والاستقلال الذاتي، والقدرة على القيام بالبحث (BOWKER L. 2004:969).

وعلى الرغم من أن المترجِم، ولا سيَّما المترجِم المتخصِّص قادر على العمل بالتعاون مع عاملين آخرين، مثل: الخبير في المصطلحات وتراكيب الجُمَل، والقارئ الثاني، والمُرَاجِع، والمترجم التمهيدي (Le pré-traducteur)، والمترجِم اللاحق (Le post-traducteur) فإن سوق العمل يفتح ذراعيه لاستقبال المترجمين القادرين على ممارسة مهنة فرعية، أو مهن فرعية عِدَّة، وهم مَنْ تُطْلَق عليهم تسمية العاملين بقُبَّعة مزدوجة (GOUADEC. D. 2004: 87): كالمترجِم والخبير في المصطلحات، المترجم الكتابي والمترجم الشفهي، المترجم والمراجِع. إن هذه البراعة متعددة الجوانب تجلب كسباً كبيراً بالزمن والمال.

الخلاصة:

مع قدوم التقانة، يبدو سوق العمل متطلِّباً أكثر فأكثر فيما يتعلَّق بالمهارات المطلوبة من المترجِم. وقد أصبحت مهاراته المتعدِّدة تشكِّل ورقة رابحة قوية تدعم دخوله سوق العمل.

وفي النتيجة، فإن التأهيل الجامعي يبقى أمراً لا مناص منه، وكذلك التحديث المنتظم لبرامجه. وينبغي لهذه البرامج أن تأخذ في الحسبان واقع السوق، وأن تتضمن، إذن، دروساً تعليمية متكيّفة مباشرةً مع حاجات مترجِمي المستقبل، وذلك بهدف الحصول على أعلى حدّ من فرص العمل. أما المظهر العام الذي اكتسبه المترجم في نهاية هذا التأهيل فيُفْتَرَض فيه أن يسمح له بالتخصّص في أي ميدان من ميادين هذه المهنة. وينبغي لهذا التأهيل أن يُدَعَّم بدورات تدريبية في وسط مهني، لكونها قادرة على إعداد مترجِمي المستقبل للاندماج المهني، والسماح لهم، في النتيجة، بأن يكونوا أكثر قدرة على الأداء الجيد للعمل، وأن يجنوا، مِنْ ثَمَّ، قدراً أكبر من الأرباح.

الهوامش

(١) - يُسَمّي بعض المؤلِّفين الترجمة المتخصِّصَة، أيضاً، بالترجمة التقنية، انظر:
Jean René LADMIRAL Traduire: théorèmes pour la traduction. Paris. Gallimard. 1994. p.14.

(٢) - من المهم عدم الخلط بين المترجم القانوني والمترجم القضائي، الذي يترجم كلَّ ما له علاقة بالشرطة والقضاء.

(٣) - نظراً إلى أن الترجمة التقنية تغطي عدداً كبيراً من الميادين، فإن من الجوهري أن يحدِّد المترجم بدقة ميادين اختصاصه. ولهذا نجد مترجمين متخصِّصين في المعلوماتية، وآخرين في ميكانيك السوائل، ومترجمين متخصِّصين في الكهرباء الصناعية، كي لا نذكر إلّا هؤلاء.

(٤) - sopoks لَفْظَة يونانية يمكن ترجمتها إلى الفرنسية بهدف (tub)، أو غاية (étilanfi). من هنا جاء اسم نظرية الهدف sopoks))، التي نشرها هانس فيرمير (REEMREV SNAH)، عام ٨٧٩١، وتقوم على الوظيفة التي ينبغي للنصِّ المترجَم أن يؤدّيها (الهدف منه، رسالته).

(٥) - تشكل دورات الترجمة التقنيّة جزءاً من المشروع الأوروبي (تحسين تدريب المترجِم عبر الترجمة التقنية التعاونية، تحسين برامج الدراسة الجامعية في الترجمة عبر الترجمة التقنية التعاونية) (TCTO).

المراجع:

- المؤلَّفات

DURIEUX، C. (2003)، Formation à la traduction spécialisée : approche documentaire– La formation à la traduction professionnelle. La presse de l'université d'Ottawa.

GAMBIER، Y. (2003)، Les passeurs langagiers : réflexion sur les défis de la formation – La formation à la traduction professionnelle. Les presses de l'université d'Ottawa.

GILE، D. (2005)، La traduction، la comprendre، l'apprendre، Presses universitaires de France.

GOUADEC، D. (2007)، traduction/traducteur techniques : marchés، enjeux، compétences – Traduction spécialisée : pratiques، théories، formations، Petrer Lang SA، Editions scientifiques internationales. Bern. GOUADEC، D. (2004). Faire traduire، La maison du dictionnaire، Paris.

GOUADEC، D. (2002)، Profession : Traducteur، la maison du dictionnaire.

MEJRI، S. (2008)، La traduction des textes spécialisés : le cas des sciences du langage. Colloque du 50e anniversaire de l'ISIT، oct. 2008، Belgique. Editions du Hazard.

SAURON، V A (2007)، Les Nouvelles technologies dans l'enseignement de la traduction، l'exemple de la traduction juridique – – Traduction spécialisée، pratiques، théories، formations، Editions scientifiques internationales، Bern.

SCARPA، F. (2010)، La traduction spécialisée. Une approche professionnelle à l'enseignement de la traduction، les Presses de L'Université d'Ottawa.

- مقالات في مجلات:

AUBIN، M.C. (1995) Splendeurs et misères de la traductique .Cahiers Franco-canadiens de l'ouest 7 (2)، 211-226.

BOWKER، L. (Décembre 2004). What does it take to work in the translation profession in Canada in the 21st century? Exploring a database of job advertisements. META، 49(4)، 960-972.

تراث الترجمة الفنلندي



تأليف: أندرو تشسترمان

ترجمة: عدنان حسن •

أندرو تشسترمان Andrew Chestermann (1946): **باحث ومترجم وأستاذ جامعي إنكليزي مقيم في فنلندا. اشتهر بعمله في حقل دراسات الترجمة. عمل أستاذاً للاتصال متعدد اللغات في جامعة هلسنكي من 2002 إلى 2010. كان عضواً في الهيئة التنفيذية للجمعية الأوروبية لدراسات الترجمة في الفترة 1998 ـ 2004، وعضواً في الهيئة الاستشارية العلمية لمركز دراسات الترجمة (جامعة فيينا) في الفترة 2007ـ2012، وعضواً في الجمعية الفنلندية للعلوم والآداب منذ 2005. له العديد من الكتب والأبحاث والمقالات في حقل دراسات الترجمة. من مؤلفاته كتاب هل يمكن للنظرية أن تساعد المترجم؟** Can Theory Help Translator?

شكّلت فنلندا هويّتها الخاصة في الفضاء الواقع بن ثقافتين كبريين. فقد خلقت الأطوار المتعاقبة من التأثير الثقافي واللغوي مجتمعاً لعبت فيه التعددية اللغوية والثنائية اللغوية والترجمة دوراً مهماً.

منذ القرن الثالث عشر فصاعداً، جاء التأثير الثقافي السائد من السويد؛ فعلى مدى خمسة قرون كانت فنلندا جزءاً من المملكة السويدية وشاركت في التاريخ الثقافي والعسكري للسويد. انتهت هذه الحقبة في أوائل القرن التاسع عشر، عندما خسرت السويد السيطرة العسكرية في الشمال لصالح روسيا: جرى تسليم فنلندا إلى روسيا في عام 1809، لتصبح دوقية كبيرة مستقلة ضمن الإمبراطورية القيصرية. استجمعت الحركة القومية القوة في نهاية القرن، وأعلن الاستقلال في عام 1917. شهدت العقود المبكّرة بعد الاستقلال ازدياداً في التأثير الألماني، واستمر هذا حتى نهاية الحرب العالمية الثانية. ومنذئذ كان التأثير الثقافي السائد أنغلو أمريكياً.

إن فنلندا اليوم إسكندنافية بالدرجة الأولى في مشهدها الثقافي. ويظهر إرثها السويدي في وجود أقلية ناطقة بالسويدية وفي الحقيقة أن السويدية هي إحدى اللغتين القوميتين الرسميتين، إلى جانب

• مترجم سوري.

الفنلنديـة. فالوثائق والمذكـرات الرسمية وأوصاف المنتجـات وما شابه كلها تظهــر باللغتين، ولذلك فإن الترجـمــة بينهما واسعة النطاق. والصلات الثقافية العريقة بـين فنلندا والسويد تعني أن نشاط الترجمة كان لا إشكاليــاً نسبياً: فاللغتان قريبتان الآن من الناحية الدلالية، على الرغم من الاختلاف الوراثي. لقد ظلــت المواقف مــن السويدية ملتبسة. فالنخبة الناطقــة بالسويدية خدمت في القــرن التاسع عشر كقناة للمؤثـرات الأوروبيــة التي غـذّت صعود النزعــة القومية الفنلندية؛ ومــن الناحية الأخـرى، كانت القرون الطويلة من الحكم السويدي قد أعاقت سابقاً نشوء الفنلندية كلغة قومية.

إن موقــع فنلنــدا المحفوف بالمخاطر تاريخيّاً بين الشرق والغرب توازيــه العزلة النسبية للغة الفنلندية. فالفنلندية هي لغة فينو- أوغرية Finno – Ugrian ، وليست جزءاً من الأسرة الهندوأوروبية؛ لذلك فهي غير مرتبطة باللغات الجرمانية إلى الغرب واللغات السلافية إلى الشرق. وهي لغة شديدة الانغلاق، شديدة القرابة إلى اللغة الأستونية، وترتبط بقرابة بعيدة باللغة الهنغارية. والفنلندية هي اللغة القومية لحوالي 93 بالمائة من عدد السكان الحالي للبلد البالغ خمسة ملايين نسمة. ويوجد حوالي 300.000 فنلندي ناطق بالسويدية.

الحقبة السويدية (حتى عام 1809):

لقــد عاش الناطقون بالفنلندية والسويدية جنباً إلى جنب في فنلندا منذ أوائل العصور الوسطى. ففي أثنــاء الحقبة السويدية كانت الثنائية اللغويــة الفنلندية- السويدية طبيعية بين الطبقات العليا وفي السلك الإداري. كانت الوثائق الرسمية تُصدر باللغة اللاتينية، ومن ثم بالسويدية: هذا يعني أن السكان الريفيين الناطقــين بالسويديــة كان عليهــم أن يتّكلوا على الموظفــين أو الأشخاص المتعلمــين الآخرين لكي يترجموا لهــم كتابياً أو شفهياً عندما تستدعي الضرورة ذلك. بعد عصر الإصلاح، ارتفعت منزلة اللغة الفنلندية، خصوصاً بعد الترجمات الأولى للكتاب المقدس.

جــاءت المسيحيــة إلى فنلندا في حوالي نهايــة الألفية الأولى، لكن ترجمة الكتــاب المقدّس إلى اللغة المحليّــة لم تبــدأ حتى نهاية القرن الخامس عشر. كان أول مترجم ذا شأن راهباً من القرن الخامس عشر يدعى جونز. بود Jons Budde ، الذي ترجم أجزاءً من الكتاب المقدّس إلى السويدية.

بــدأت الترجمــة إلى الفنلنديــة تكتسب الأهمية التاريخية مع عمل ميكائيــل أغريكولا (حوالي 1510 - 1557) Mikael Agricola، وهــو مصلــح لوثري ومؤسس اللغة الفنلنديــة الأدبية. ظهرت ترجمته للعهد الجديد في عام 1548، تلتها ترجمة حوالي ربع العهد القديم في 1551 - 52. إن أغريكولا، وهو تلميذ سابق للوثــر، قد ترجــم بإحساس صاف بالرســالــة الدينية، بالإيمان بــأن الكلمة الإلهية ينبغــي أن تجُعل متاحة لــكل النــاس. في مقدمته للعهد الجديد، يكتب أن الكلمة ينبغــي أن تكون «عمومية، مفهومة لكل الناس، وألا تكــون محجوبة عــن أحد» (مترجم). بالإضافة إلى ذلك، يصرح بأن هدفه هــو أن يتبع الأصل بشكل أمين قــدر الإمكان. إلى جانب النصوص المصدر الأصلية، استفاد أغريكولا أيضــاً من الترجمات الموجودة إلى اليونانية واللاتينية والألمانية والسويدية: هذا جلي في لغته الفنلندية، التي أدخلت مفردات مستعارة جديدة وأبــرزت بعض السمــات النحوية المستعارة من لغات شتّى، بما في ذلك استخــدام بعض المفردات الوظيفية كأدوات تعريف قبل الأسماء؛ فاللغة الفنلندية لم تكن تمتلك، ولا تزال، أي أدوات تعريف [أو تنكير].

في الوقــت الــذي كان أغريكولا يكتب فيه لم تكن توجد لغــة فنلندية فصحى مكتوبة. كان يوجد تراث مديــد من الفنلنديــة الوعظية الأخلاقيــة homiletic استطاع الاعتماد عليه، لكنــه كان في الحقيقة يبدع اللغة الفصحى المكتوبة عندما يترجم. لقد أقام هذه الفصحى على لهجة جنوب غرب فنلندا، المحكية حول مدينة توركو Turku (آبو Abo بالسويدية)، التي كانت المركز الثقافي للمقاطعة الفنلندية التابعة للسويد. لقد شجّعت السلطات السويدية فكرة أن تمثل اللهجة الجنوبية الغربية، بدلاً من اللهجات الشرقية المحكية الأقرب إلى روسيا، الفنلندية الأكثر أصالة. كان أغريكولا أيضاً واعياً للحاجة إلى إنشاء لغة فصحى عامة.

لم تظهــر ترجمــة فنلندية للكتاب المقدس بأكمله حتى عام 1642. وقــد تم توجيه المترجمين إلى أن يظلــوا أمينين للنصوص الأصلية وأن يلتزموا بالتفســير اللوثري، وأن يكتبوا لغــة فنلندية جيدة وطبيعية قــدر الممكــن، ويمكن فهمها في كل أنحــاء البلاد، وأن يحافظوا على الوحــدة الأسلوبية بين مختلف أجزاء الترجمــة. إن لجنــة المترجمين، برئاسة إسكيــل بترايوس Eskil Petraeus ، قد بنــت على العمل الأسبق لأغريكــولا وآخريــن لكنهــا ترجمت بشــكل مباشر من اللغــات الأصلية. كانــت الدولة تغطــي كل تكاليف الترجمة والطباعة - وهو مؤشر على الأهمية المعلقة على العمل. بقيت هذه الترجمة للكتاب المقدس الطبعة الفصحى المعترف بها في فنلندا حتى ثلاثينيات القرن العشرين. لقد لعبت دوراً كبيراً في فصحنة التهجئة والإعــراب الفنلنديــين، ويمكن رؤية تأثير الأسلوب في أعمال الكثير مــن الكتاب والشعراء، وحتى في بعض الأحيان القليلة في الصحافة.

هكذا بدأت الترجمة إلى الفنلندية بترجمة الكتاب المقدّس. إن الترجمة القانونية، التي نشأت لاحقاً، قد برهنت أنها أكثر إشكالية بكثير: فقد كانت قوانين المقاطعات الفنلندية باللغة السويدية القديمة، التي كانــت في حــد ذاتها لغة غير مألوفة لكثير مــن المترجمين؛ إذ لم يكن يوجد تراث مــن الفنلندية القانونية الشفهيــة أو الكتابية للبناء عليه، وكثير مــن المفاهيم القانونية لم يكن لها مرادفات فنلندية. وقد استغرق الأمر قرنين من الزمن لكي تتشكل الفنلندية القانونية الفصحى.

إن أقــدم ترجمــة فنلندية لنصٍّ قانوني تعود في التاريــخ إلى عام 1580؛ والمخطوط كتب بيد مارتي أولافينوبويــكا Martti Olavinopoika، القسيــس الملحق بالبلاط السويــدي، لكن الترجمة الفعلية ربما أنجزهــا ياكــو بييتارينبويــكا Jaakko Pietarinpoika (ياكوبوســ بــتري فينــو). هــذه الترجمة مثقلة بالتدخــل السويدي. لقــد ظهرت النسخة المطبوعــة الأولى من القانون الفنلندي في عــام 1759، بترجمة صموئيــل فورســين (Forseen) Samuel Forsin، وهــو مترجــم رسمي في إدارة ستوكهــولم، لكن اللغة الفنلندية التي استخدمها كانت قد بطلت قبلئذ. وطوال فترة التاريخ الفنلندي، تأثرت النصوص القانونية الفنلندية بشكل لافت بالترجمات وبالمفاهيم المستعارة من لغات أخرى، السويدية أولاً والروسية لاحقاً.

كانــت ترجمــات الأنمــاط الأخرى من النّصــ الإداري في أثناء هذه الحقبــة - التشريعات، المراسيم الملكية، إلخ... تنتج في البداية بشكل متقطع. فقد كانت ترجمات المراسيم تتلى بصوت عال من منبر الوعظ [في الكنيسة] (كانت نسبة الأميّة مرتفعة والمادة المطبوعة نادرة). للتكيف مع العبء المتزايد على الترجمة الإداريــة والقانونيــة وللحفاظ على درجة ما مــن الأسلوب الموحد، تم إحــداث أول منصب رسمي للمترجم

الفنلنـدي (مـن السويدية) من الحكومة في ستوكهولم في عام 1735. كان المترجم يوجَّه بأن يترجم بأمانة وبدقة؛ كانت الترجمات تحتوي على كثير من الكلمات والتراكيب المستعارة المنسوخة من السويدية، وبعضها من اللاتينية أو الفرنسية. على العموم، كان المترجمون الرسميون في القرن الثامن عشر يميلون إلى الالتزام بشكل خانع بأشكال النص المصدر وكانوا أقل اهتماماً بتحقيق الطبيعية في اللغة الهدف.

أعيـد إحـداث منصب المترجم الفنلندي الرسمي بعد القطيعة الرسمية مع السويد في عام 1809، فـازداد عدد المترجمين الرسميين حالاً. كان أحد المترجمين ذوي النفوذ هو المؤرخ والألسني راينهولد فون بكر Reinhold von Becker ، الذي سعى إلى تحرير اللغة الفنلندية القانونية من النفوذ السويدي.

كانت الترجمة الأدبية غير موجودة فعلياً في أثناء الحقبة السويدية. فالأدب الفنلندي نفسه لم يبدأ بالازدهار حتى القرن التاسع عشر. ولطالما كان الأدب يُعدُّ أن له تأثيراً مفسداً، وكان لا يزال الطلب قليلاً بعـدُ على الترجمات الأدبية: فالطبقات المتعلمة المثقفة كانت تمتلـك إمكانية الوصول إلى الأعمال الأدبية بالسويدية والألمانية، وإلى حد أقل بالفرنسية والإنكليزية.

إن التعليـم مـن أجـل التثقيف قـد تولته الكنيسة اللوثريـة منذ القرن السابع عشـر فصاعداً. فقد خلقـت الحملـة بشكل طبيعي الحاجـة إلى أشياء للقراءة، مـن الكتاب الأول لتعليـم الأبجدية إلى ترجمة كتـاب لوثر بعنوان **كتاب العقيدة الصغير** Small Catechism: لكي تحفّز الفلاحين على التعلم، في عام 1686 اشترطـت السلطات أن رخصة الزواج لن تمنح للشباب حتى يتمكنوا من إثبات مستوى أساسي من معرفة القراءة والكتابة. وهكذا أكّد النفوذ المشترك للكنيسة والإدارة أن عمل الترجمة المبكّر كان له هدف براغماتي محدد، يطغى على اعتبارات الصفة الطبيعية للغة الهدف أو القيمة الجمالية.

في الوقـت نفسـه، كان جـزء من الدافـع إلى الترجمة بالذات هـو تعزيز مكانة اللغـة الفنلندية. في نهايـة الحقبة السويدية، انحدر موقع فنلندا - وبالتالي اللغـة الفنلندية أيضاً - داخل الدولة السويدية، وفي فنلنـدا نفسها أصبحت الثنائية اللغوية أقل شيوعاً، مع انكفاء الطبقتين العليا والوسطى بشكل رئيسي إلى السويدية. ولهذا كانت الترجمة طريقة لمعاكسة هذا الاتجاه.

في أثناء الحقبة السويدية ككل، غالباً ما كان للمترجمين موقف تسويغي ودفاعي نوعاً ما من نصوصهم الهدف. إذ لم يكن عمل المترجم يُقدَّر تقديراً عالياً، وكان النقد حاداً، وغالباً لا يذكر اسم المترجم في العمل المنشور. في بداية الحقبة، لم تكن الترجمة ينظر إليها مع ذلك نظرة إيجابية، كطريقة لإثراء اللغة الفنلندية وتثقيف الشعب؛ وفي نهايتها، كانت الترجمة قد أصبحت مجرّد وسيلة للدفاع عن اللغة وإبطاء الانحدار.

الحقبة الروسية (1809 - 1917) :

لطالـما كانت فنلندا منخرطة في حـروب السويد مع روسيا. فكانت آخر هزيمـة للسويد في عام 1809 تعنـي أن فنلندا أصبحت جزءاً مـن الإمبراطورية الروسية، لكن طوال القرن التالي اكتسبت فنلندا درجة كبيرة من الاستقلال التشريعي والثقافي.

في منتصـف القـرن التاسـع عشـر، شـرع إلياس لونـروت (1802 - 84) Elias Lönnrot، (وهو جامـع للملحمـة القومية الفنلنديـة **كاليفالا** Kalevala) في تنقيح اللغـة القانونيـة الفنلندية وتحديثها

وإعادة ترجمة بعض النصوص القانونية الرئيسة . لقد عَصّرَن اللغة وحاول أن يجعلها تبدو أكثر طبيعية، وترجم كتاباً دليلياً قضائياً وأضاف إليه قائمة من حوالي 1000 مصطلح قانوني جديد، وعمل كمراجع لغوي لترجمة غوستاف كانلين Gustav Cannelin الجديدة لقانون فنلندا. فأصبحت الفنلندية لغة رسمية لفنلندا، إلى جانب السويدية، في عام 1863، لكن السويدية ظلت اللغة الأولى للقانون حتى القرن العشرين. في أثناء هذه الحقبة، كانت الروسية تُستخدم أيضاً، على سبيل المثال على لافتات الشوارع وفي بعض الوثائق الرسمية، لكنها لم تحرز أبداً مكانة اللغة القومية الرسمية.

إن السمة الأهم لهذه الحقبة هي نشوء الترجمة الأدبية ، مسنودة بأدب قومي مزدهر، أولاً بالسويدية (كان كثير من الشخصيات القيادية للحركة القومية ناطقين بالسويدية) ومن ثم بالفنلندية. كان أحد الشخصيات البارزة في بداية الحركة القومية الفنلندية هو الفيلسوف والناشط الثقافي فيلهلم سنلمان (1806.1881) Vilhelm Snellman . ففي أواخر أربعينيات القرن التاسع عشر (1840) ، اقترح تأسيس مجلة جديدة لنشر الترجمات الفنلندية للكلاسيكيات الأدبية من الثقافات الأخرى، لأسباب فنية ووطنية وتعليمية. وقد لقيت الفكرة تأييداً من إلياس لونروت وكذلك من جمعية الأدب الفنلندي (تأسست في عام 1831)، التي كانت واعية للحاجة إلى إدخال النماذج الأدبية إلى اللغة الفنلندية لكي تحفّز الثقافة الأدبية الخاصة بالبلد. بعد شيء من التأجيل (جزئياً لأسباب سياسية، وجزئياً بسبب المواقف المضادة للأدب السائدة بين الحركات الإحيائية الدينية) أثمرت الخطة في عام 1869: شهدت العقود الأخيرة من القرن ازدهاراً لافتاً في الترجمة الأدبية.

في عام 1871، أُحدثت مسابقة سنوية من قبل سنلمان، الذي كان رئيساً جديداً لجمعية الأدب. حتى إن الجمعية نظمت قائمة بالكتّاب والأعمال التي ستتم ترجمتها، تضم ليس فقط الكتابات الأدبية لكتّاب مثل:(شكسبير، ديكنز، موليير، شاتوبريان) بل الكتابات التاريخية والفلسفية أيضاً لكتّاب مثل: (ماكولي، فوكس، روسو). ونظمت قائمة أخرى في عام 1887. لهذا لعبت جمعية الأدب دوراً مهماً كمكلف بالترجمات، إما بشكل مباشر أو غير مباشر، باقتراح الثغرات الثقافية \\ الأدبية التي تتطلب سدَّها وفي حالات كثيرة بنشر الترجمات الناتجة. وقد نشرت بعض الترجمات الأدبية إلى الفنلندية أيضاً في الولايات المتحدة، حيث كانت توجد جالية نشيطة من المهاجرين الفنلنديين.

في عام 1908، بناء على مبادرة من جمعية الأدب ودوائر ثقافية أخرى، أنشأ مجلس الشيوخ الفنلندي صندوقاً لدعم الترجمة الفنلندية (والأعمال الأصلية بالفنلندية) في الأدب والعلم. كان الهدف المعلن مرة أخرى هو تحفيز الثقافة الفنلندية بإدماج الأعمال الكلاسيكية من ثقافات أخرى، التي ستخدم بعدئذ كمحفّزات للأدب الفنلندي والعلم والثقافة. وقد تم تشجيع التكييف [الاقتباس] adaptation لملاءمة أذواق القراء الفنلنديين وحاجاتهم، إلا مع النصوص الأدبية.

في أثناء الجزء الأول من الحقبة الروسية، كان المترجمون غالباً من رجال الخدمة المدنية أو من الطاقم العسكري، الذين كان عملهم يضعهم في تماس مع اللغات الأخرى. في النصف الثاني، كان المترجمون أكثر رجحاناً لأن يكونوا أنفسهم كُتّاباً: شعراء ومدرسين وأساتذة جامعيين (على سبيل المثال يوهاني آبو Juhani Abo ، ايلمارو كيانتي Ilmaro Kianti ، ج. ڤ. كالامنيوس J. W. Calamnius ،

كارلو فورسمان Kaarlo Forsman). لقد ترجموا جزئياً من أجل القارئ العام وجزئياً من أجل الدوائر الثقافية النافذة في فنلندا، من أجل الطلاب الذين سيكونون النخبة التالية والفنانين الذين ستلهمهم الترجمات لينتجوا أعمالهم الفنية الخاصة ـ بالفنلندية. لهذا كان الدافع تعليمياً وجمالياً. كانت الترجمة الأدبية المقصود منها خلق ثقافة، وكان المترجمون واعين جيداً لذلك. كان للترجمة مكانة عالية: كان ثمة مترجمون كثيرون، وكان القراء الفنلنديون يثمّنون عملهم.

بين حوالي 1860 و1917، أصبحت نخبة تمثيلية تماماً من الترجمات متاحة بالفنلندية (والبعض منها كان متوفراً قبلئذ بالسويدية). جاءت ذروة هذا النشاط الترجمي في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن. فمن ألمانيا جاء هاينه وغوته وشيلر وأعمال كلاسيكية أخرى؛ وكانت شعبية بشكل خاص ترجماتُ قصص الحياة الريفية، التي كان لها تأثير تماماً على نشوء هذا الجنس الأدبي الشعبي في فنلندا. كانت قد ظهرت طبعة فنلندية من مسرحية **مكبث** لشكسبير في عام 1834، و من رواية **رحلة الحاج** Pilgrim's Progress التثقيفية من تأليف بنيان Bunyan قبلئذ (1809)؛ وفيما بعد جاء سكوت وديكنز، وبالطبع أعمال أخرى لشكسبير. بدأت الترجمات من الفرنسية مع أعمال دوماس الأب Dumas pere. وتعود الترجمات الفنلندية الأولى من الروسية إلى ستينيات القرن التاسع عشر (1860)؛ فكان تورغينيف وتولستوي شعبيين بشكل خاص. وقد ترجمت الكلاسيكيات الإسكندنافية في أثناء الحقبة ذاتها؛ وكانت مؤثرة بشكل خاص ترجمات الأغاني السويدية لـ س. م. بلمان C. M. Bellman التي ساهمت (مع ترجمات القصائد الغنائية لشيلر) في إضعاف البنية الستروفية strophe التقليدية في الشعر الغنائي الفنلندي ونشوء التفعيلات والإيقاعات الأكثر تحرراً في نهاية القرن. وكانت ترجمات الكلاسيكيات الإغريقية واللاتينية جارية على قدم وساق في ثمانينيات القرن التاسع عشر (1880)؛ كان المترجمون غالباً هم معلمو المدارس الذين يترجمون خصيصاً لأجل الاستعمال المدرسي، وكان ثمة بعض النقد للترجمات التي كان تُعدُّ "حسية أكثر مما ينبغي". أما الأدب الإيطالي فقد وصل لاحقاً، ابتداءً من العقد الأول من القرن العشرين؛ وكان الكاتب يوئيل ليتونن Joel Lehtonen من بين الذين ترجموا من الإيطالية.

بدأت ترجمة الأدب لأجل الأطفال والشباب أيضاً في منتصف القرن التاسع عشر. قبل ذلك، كان معظم الكتب القليلة المتوفرة لأجل الأطفال دينياً وتعليمياً؛ إن حوالي نصف هذه الكتب كان ترجمات، معظمها من الألمانية، إما بشكل مباشر، أو عبر السويدية. في عام 1847، ظهرت ثلاث ترجمات مؤثرة: مجموعة من الحكايات الشعبية الإستونية وروايتان. فمن هاتين الأخيرتين، كانت ترجمة الشاعر أنتي راتي Antti Räty للقصة الراقية لمكابدات جينوفيفا، من تأليف اللاهوتي الألماني كريستوف فون شميد Christoph von Schmid؛ وقد أصبحت هذه شعبية جداً في فنلندا وأعيد طبعها بضع مرات. أما الأخرى فكانت اقتباساً مختصراً لمدير مكتب البريد أوتو تاندفلت Otto Tandefelt، المبني على اقتباس غيغر Geyger الألماني، لرواية **روبنسون كروزو** من تأليف دانييل ديفو D. Defoe.

في أثناء النصف الأخير من القرن التاسع عشر، كان حوالي نصف ترجمات أدب الأطفال كلّها من أصول ألمانية (بشكل مباشر أو غير مباشر)، وربعها من نصوص مصادر إنكليزية. كانت الأعمال المثيرة لكن المفسرة أخلاقياً بشكل صريح لفرانز هوفمان Franz Hoffman شعبية، كما كانت كتب

يوهانـا سبيري هايـدي Johanna Spyri Heidi. لقد شهدت ستينيات وسبعينيـات القرن التاسع عشر هجمـة إنكليزية مـن أدب الأطفال، متأثرة بشكل جزئي ربما بالحاجة التي استشعرتها البعثات التبشيرية المعمدانية والميثودية إلى مادة مدرسية مناسبة ليوم الأحد.

بعد الاستقلال (1917 فصاعداً):

نالـت فنلنـدا استقلالهـا عـام 1917 في أعقاب الثـورة الروسية. لقـد خلق الاستقلال موجـة جديدة من الترجمـة الأدبيـة؛ فتم إحداث مؤسسة لتقـديم المنح لكتاب الأعمال الأدبية وترجمتهـا. في هذا الوقت امتدت الترجمـة الأدبيـة إلى ثقافـات أبعد. فقد ترجمـت رواية دون **كيشـوت** لسرفانتـس في 1927. 28، لكن الأدب الأميركـي اللاتينـي لم يصل إلى المشهد حتى ستينيات القرن العشريـن (1960)؛ كان الشاعر بنتي ساريتسا Pentti Saaritsa أحد المترجمين الرئيسين لهذا الأدب، وخصوصاً أعمال نيرودا. ولقد تُرجم الأدب والفلسفة الصينيـان لأول مـرة في عشرينيـات القرن العشريـن (1920)، مع ذروة ثانية من الاهتمـام في الخمسينيات (1950)؛ وقـد أُنجزت معظم الترجمات عبر الألمانيـة أو الإنكليزية، لكن بنتي نييمينن Pentti Nieminen، علـى سبيـل المثال، استمـر في الترجمة من الأصول الصينية مباشرة. إن ترجمـات الشعر الياباني (من قبل توماس أنهافـا Tuomas Anhava وفيما بعـد كاي نييمينن Kai Nieminen) والدرامـا اليابانية قد بدأت تزدهر في الستينيات (1960). وإن الترجمات من الثقافات الأفريقية هي حتى أحدث عهداً.

طـوال تاريـخ الترجمة الأدبية في فنلنـدا، تنازع تراثان. في أحدهما، وهـذا ينطبق على الترجمات مـن العصر القديم الكلاسيكي إلى الترجمـة القانونية والكتابية [التوراتيـة]، كانت النزعة إلى الترجمة حرفيـاً إلى حـدٍّ ما في الحالة الأولى، مع الالتفـات إلى الهدف التعليمي للنصوص قيد البحث؛ فيما بعد سيتم إنتاج طبعات من النصوص نفسها، مع إعطاء الأولوية للغة فنلندية أكثر طبيعية. أما النثر الخيالي، مـن الناحيـة الأخرى، فقد كان يُترجم غالباً على شكل تكييـف [اقتباس] (إذ يظهر مكبث أولاً كفنلندي، في إطـار مسرحـي فنلندي)؛ أما الترجمات اللاحقة فكانت تنحو إلى إظهار احترام أكثر للنص المصدر. على سبيل المثال، برهنت تقنيات حداثوية مثل تيار الوعي أن من الصعب ترجمتها في البدء: في أربعينيات القـرن العشريـن (1940)، كان المترجمون لا يزالون غـير سعيدين بالأسلوب الحر غـير المباشر، وكانوا يميلـون إلى تفضيـل الكلام الأكثر «طبيعيـة» المباشر أو غير المباشر. إن الترجمـات اللاحقة (كتلك التي أنجزها الشاعر بنتي ساريكوسكي، على سبيل المثال، لجويس وسالينغر)، كانت قادرة على استغلال ومطّ اللغة الفنلندية بشكل أكثر حرية لتستوعب أنماط النص المصدر.

يضم المترجمون الأدبيون المؤثرون الآخرون من القرن العشرين الشعراء أوتو مانينن Otto Manninen، إينـو لينـو Eino Leino، و إيريو ايلهـا Yrjö Jylhä؛ الباحث الأدبي والشاعـر ف. أ. كوسكينييمي V. A. Koskenniemi؛ والكاتب تيني توليو Tyyni Tuulio، إلا بنانن Ella Pennanen و آلي تيني Ale Tynni؛ وكذلك إيزا أدريان Esa Adrian، أنسلم هولو Anselm Hollo، آرتو هايلا Arto Häilä، ماريا إيتكونن - كايلا Marja Itkonen – Kaila، يوهاني ياسكاري Juhani Jaskari، اينو ويالو كاليما Eino and Jalo Kalima، كريستينـا كيفيفـوري Kristina Kivivuori، يوهـاني كونـكا Juhani Konnka، ماركو مانيلا Markku Mannila، آرنو بيروميس Arno Peromies، أنيكي سوني Anniki Suni، أويلي سومينن Oili

Suominen، إينكـيري توميكوسكـي Inkeri Tuomikoski، توماس واربورتون Thomas Warburton (إلى السويدية) وإميل زيلياكوس Emil Zilliacus (من اليونانية إلى السويدية).

تمثـل الترجمـات اليـوم أكثر من 20 بالمائة مـن كل العناوين المنشورة في فنلنـدا. وإن 50 \ خمسين بالمائـة تماماً مـن العناوين الأدبية هي ترجمات؛ وحوالي نصف هذه الترجمـات هي من الإنكليزية، تليها السويدية والألمانية. وفيما يتعلق بأدب الأطفال، تمثل الترجمات 75 بالمائة من العناوين المنشورة كلها.

منذ الاستقلال، كان معظم الترجمات الرسمية بين الفنلندية والسويدية. ومنذ الستينيات على وجه الخصوص، ازداد عدد مناصب المترجمين بشكل دراماتيكي، كما زاد طيف اللغات المترجم إليها. وتتصدر اللغات الأوروبية الرئيسة القائمة في الوقت الراهن.

تدريب المترجمين:

بـدأ تدريب المترجمين، كنوع من ترتيب المعلم - المتمرن، مع صندوق الأدب الفنلندي 1908 الذي سبق ذكـره. تحملـت لجنة الصندوق، التـي كانت مكونة من أساتـذة وخبراء آخرين، عنـاء اختيار المترجمين المتنافسـين وتدريبهـم. وكان يتعيّـن تقديم طبعـات نموذجية كعيّنـات، وكانت هذه العيّنـات تدقق وتنقد بالتفصيـل. وكان مـن الممكـن أن تعاد هذه الطبعات من أجـل مزيد من التنقيح مرات عـدة، وقد تستمر سـيرورة التغذية الارتجاعيـة feedback لسنوات. حتى الشعراء والمترجمـون المكرسون، مثل أوتو مانينن وإينو لينو، استمروا يقدمون عيّنات من عملهم إلى خبراء آخرين من أجل التعليقات والمشورة.

وقد تم تشغيل نظام تمرّن مشابه في بعض أقسام اللغات في الجامعات في العقود الأخيرة. فقد دربت إلا برمانـن، علـى سبيل المثال، كثيراً من المترجمين الأدبيين في حلقات البحث التي عقدتها في هلسنكي في أثناء السبعينيات من القرن العشرين.

انطلـق التدريـب المؤسساتي للمترجمـين والمترجمين الشفهيين في أواخر ستينيـات القرن العشرين، عندمـا أُنشئـت أربعة معاهد لغات (في توركو وتامبيري و سافونلينا و كوفولا). كانت معاهد مستقلة، غير أكاديميـة، تعطي دورات دبلوم لمدة ثلاث سنـوات. في عام 1981، تم رفع مستوى هذه المعاهد وأدمجت في منظومة الجامعات كأقسام أو مدارس لدراسات الترجمة (في جامعات توركو وتامبيري ويونسو وهلسنكي، علـى التوالي). هذا التغيير جلب مكانة أكاديميـة وفترة دراسة أطول (من خمسة إلى سبعة أعوام) تؤدي إلى الحصول على درجة MA وفيما بعد إلى درجتي الليسانس والدكتوراه. وقد وفّر أيضاً زخماً قوياً لأجل البحث الأكاديمي الاحترافي في دراسات الترجمة. وتم إدخال درجة BA أقصر في 1994.

كانـت اللغـات التـي جرى تقديمها كحقـول تخصصية majors هي التاليـة في الوقت الحالي: في توركـو: الإنكليزيـة والفرنسية والألمانية (ويجري التخطيط من أجـل الإسبانية)؛ في تامبيري: الإنكليزية، الألمانية، الروسية؛ في سافونلينا: الإنكليزية، الروسية، الألمانية؛ في كوفولا: الإنكليزية، الروسية، السويدية. إن تسـرب الطـلاب يعكس شعبيـة الإنكليزية؛ ويوجـد نقص حالي في المترجمـين [الكتابيين] والمترجمين الشفهيين المتخصصين في الفرنسية، وإلى حد ما أيضاً قي الروسية.

تتضمـن أقسـام اللغات الجامعيـة أيضاً دورات ترجمة، وبعضها يقدم خيـارات إضافية عن جوانب

مـن نظريـة أو ممارسة الترجمة. إن قسم اللغات الرومانسية في جامعـة هلسنكي قد أحدث تخصصاً في الترجمـة الفرنسيـة في عـام 1994، استجابة للحاجة إلى مترجمـي الاتحاد الأوروبي. ويهتـم قسم اللغة الفنلنديـة في جامعة فازا اهتمامـاً شديداً بدراسات الترجمة، خصوصاً فيمـا يتعلق بالمصطلحات واللغة لأغراض خاصة.

ثمـة إمـداد متزايـد من الـدورات، التي تجريها مختلف أقسـام دراسات الترجمـة، ومراكز تعليم البالغين والمراكز الأخرى، والرابطة المهنية، والمركز القومي للمصطلحات والمشاريع الخاصة. ومعظم هذه الدورات هي فنلندية ـ سويدية أو فنلندية ـ إنكليزية. توجد خطط لإنشاء مدرسة خريجين قومية لدراسات الترجمـة. تمّ إنشـاء مركز قومي لتنسيق تدريـب مترجمي المؤتمرات في مدرسة توركـو، التي استضافت مؤتمراً دولياً حول الترجمة الشفهية في آب \ أغسطس 1994.

يجرى امتحان للمترجمين المجازين من قبل هيئة قومية؛ النجاح في هذا الامتحان يمنح مكانة\ وضع المترجم المرخص \ الحامل لشهادة، الذي يُعَدُّ قادراً\ مقتدراً على ترجمة الوثائق الرسمية والشهادات.

تنظيم المهنة:

لقـد نمت مهنـة الترجمة والترجمة الشفهية بشكل ضخم في فنلندا منذ الحرب العالمية الثانية. وقد أدى هذا إلى تحسينات في المعايير وفي الحقوق القانونية للمترجمين والمترجمين الشفهيين.

لقـد أدى التعاون النوردي [الأوروبي الشمالي] إلى اتفاقيـة مشتركة (قيد التطبيق منذ 1987) حول حقـوق المواطنين في الوصول إلى مترجم شفهـي في سياقات محددة، على نفقة [القطاع] العام. تسعى كل البلـدان النورديـة إلى ضمان أن يستطيع كل المواطنـين النورديين استعمال لغتهـم القومية في تعاملاتهم مـع السلطـات. مع النمـو في مستويات الهجـرة، فإن الترجمـة الشفهية [بين] الجاليـات community interpreting هي الآن سمة من سمات الحياة اليومية، لكن الكثير منها لا يزال ينجزه الهواة.

تم تأسيس الرابطة الفنلندية للمترجمين الكتابيـين والشفهيين (SKTL) في عام 1955وكانت عضواً في الاتحـاد الدولي للمترجمـين (FIT) منذ 1957. وهي أيضـاً عضو في المجلس الأوروبـي لروابط المترجمين الأدبيـين. إنها تحتفظ بصـلات وثيقة مع الروابط النوردية الأخرى وهي في طـور إقامة مزيد من الصلات مع دول البلطيق. تمتلك الرابطة الفنلندية (SKTL) خمسة أقسام: الترجمة الأدبية، الترجمة اللاتخييلية (الوثائق)، ترجمة وسائل الإعلام [الميديا] السمعية ـ البصرية ، الترجمة الشفهية، والبحث والتدريس. يبلغ عـدد الأعضاء الحالي حـوالي 1400؛ وأكبر قسم حتى الآن هو القسـم اللاتخييلي (الوثائقي)، الذي يضم المترجمين العلميين والتجاريين [البزنس] والتقنيين. تقوم العضوية على تقديم طلبات الانتساب والتزكيات.

تنشـر الرابطـة الفنلنديـة للمترجمين مجلـة Kääntäjä – översättaren عشـر مرات في السنة (يتألـف العنـوان ثنائي اللغة من الكلمتين الفنلنديـة والسويدية اللتين تعنيان «مترجـم \ المترجم». وهذه المجلـة في معظمها بالفنلندية، لكنها في أحيـان قليلة تحمل مقالات بلغات أخرى. وقد مُنحت جائزة مجلة الاتحاد الدولي للمترجمين للأعوام 1988 ـ 1990. وينشر سجل العضوية (الذي يشير إلى اللغات وحقول الاختصاص) بشكل منتظم، بالإضافة إلى دليل المترجمين الشفهيين الفنلنديين.

تمنح الرابطة الفنلندية للمترجمين جائزتين سنويتين هما: جائزة أغريكولا للترجمة المتميزة للنثر أو الدراما، وجائزة ج. أ. هولو لترجمة عمل لا تخييلي. ويتم تأهيل المترجمين أيضاً لأجل المنح من مختلف مؤسسات الدولة والمكتبات والمؤسسات الخاصة.

تنظم الحقوق القانونية للمترجمين تنظيماً جيداً بشكل استثنائي في فنلندا. فقد تمت حماية المترجمين (وذريتهم ، الآن لمدة 50 عاماً) من قبل قانون حقوق الطباعة والنشر copyright الفنلندي منذ عام 1829. أما قانون الحقوق الحالي فقد تم تطويره بالتعاون مع البلدان النوردية الأخرى. وتتلقى الرابطة الفنلندية للمترجمين، بوصفها عضواً في التنظيم المشترك لأجل إدارة حقوق الطبع والنشر في فنلندا وضبطها، تعويضاً عن نفقات النسخ والتصوير والطباعة من الدولة وتوزع هذه الأموال على أعضائها على شكل منح من شتى الأنواع. وتتفاوض على اتفاقيات مع الناشرين، وأمنت جعالات المترجمين من هيئة الإذاعة الفنلندية، تغطي كل حقوق إذاعة الترجمات.

تمتلك فنلندا أيضاً رابطة مهنية لوكالات الترجمة ورابطة نقابية للمترجمين.

يعمل كثير من المترجمين بشكل حر، ويعمل كثيرون منهم بدوام جزئي فقط. على الرغم من المخزون الوفير من المحترفين، تستمر الترجمات عن طريق التكليف أيضاً من قبل غير المحترفين على أساس يخدم هذا الغرض. ولأنه لا يوجد ما يكفي من الناطقين المحليين ببعض لغات الهدف المحددة - غير السويدية - الذين يعملون من الفنلندية، فإن الفنلنديين يحتاجون غالباً إلى الترجمة إلى لغة أجنبية.

يمتلك المترجمون المحترفون حرية وصول الصوت والحاسوب إلى خدمة المصطلحات القومية مع قاعدة بيانات تتخصص في التجارة والإدارة والتشريع.

الأبحاث والمنشورات

قبل تأسيس مدارس دراسات الترجمة، كانت الأبحاث في الترجمة متفرقة ومتقطعة، إذ كانت تنجز في معظمها كنشاط فرعي لأقسام الأدب أو الفيلولوجيا، وتتعامل بالترجمة الأدبية حصراً. مع ذلك، على مدى الأعوام الخمسة عشرة المنصرمة، بدأت تزدهر حقول أكثر تنوّعاً من البحث في مدارس الترجمة. تشمل حقول التخصص الترجمة الشفهية والمعالجة المعرفية (توركو)، النظرية العامة والمصطلحات وأدب الأطفال (تامبيري)، دراسات وتقييم بروتوكولات التفكير بصوت عال Think - aloud protocols (سافونلينا)، متابعة التدريب والتقييم (كوفولا).

إن مدارس دراسات الترجمة تدير سلاسل النشر الخاصة بها. فكلية الإنسانيات في جامعة ڤازا تنشر سلسلة قائمة على حلقات البحث السنوية حول اللغة لأغراض خاصة ونظرية الترجمة. ونشر قسم الأدب في جامعة يڤاليسكيلا سلسلة حول الترجمة الأدبية. تنشر مدرسة تامبيري لدراسات الترجمة ببليوغرافيا لدراسات الترجمة، مع مجلد منفصل من أجل البحث بالفنلندية.

تشمل مقالات ومجموعات البحث الحديثة آلتونن 1996، ليبيهالمي 1994، أويتينن 1993، بورتينن 1995، وتيركونن - كونديت ولافلينغ 1993، بين مجموعات أخرى.

لقـد حقق البحث الفنلنـدي في اللسانيات الحاسوبية والترجمة الآلية تقدماً دراماتيكياً في الأعوام الأخـيرة. وهنـا يمكن ذكر ثلاثة مشاريع كبرى. في قسم الألسنية العامة في جامعة هلسنكي، تهدف وحدة البحـث من أجـل تكنولوجيا اللغـة متعددة اللغـات إلى تطوير برامج مـن أجل تعريـف واسترجاع وشرح المصطلحات والإعراب السطحي الدقيق للمجموعات الشاملة (بالأخص، بنك المجموعة الإنكليزية المؤلفة من 200 مليون كلمة): والشركاء في المشروع هم مجموعة كوبيلد COBUILD في جامعة برمنغهام. وكان المشـروع الثـاني في هلسنكي وكوفولا يعمل مع شركـة آي بي إم IBM على الترجمـة الفنلندية - الإنكليزية الأوتوماتيكية وعلى تطوير مساعدات ترجمة آلية مميزة لأجل الاتحاد الأوروبي. وثمة مشروع ثالث، اسمه كيليكـوني Kielikone، وهو مشروع قطاع خاص يقوم بتطوير نظام ترجمة أوتوماتيكية من الفنلندية إلى الإنكليزيـة؛ هذا النظام مرخص من قبـل نوكيا للاتصالات البعيـدة Nokia Telecommunication وأنتج البرنامج أيضاً عدداً من القواميس الإلكترونية المحمولة.

أعلام الترجمة:

أغريكولا، ميكائيل Agricola, Mikael (c. 1510 – 57)

مصلح ديني لوثري، وإنسانوي ومؤسس اللغة الفنلندية الأدبية، التي أبدعها بشكل افتراضي فيما كان يترجـم. أرسـل إلى ڤيتنبرغ في عام 1536 ليتلمـذ على يد لوثر Luther وميلانكتـون Melanchthon، وهنـاك بـدأ ترجمته الفنلندية للعهـد الجديد، بهدف التعبير عـن رسالة الكتاب المقدس باللغة اليومية للفنلنديـين العاديـين. عاد فيما بعد إلى المناصـب التعليمية والكنيسية في توركـو وتم تعيينه أسقفاً لتوركو في عـام 1554. نُشـرت ترجمة أغريكولا للعهد الجديد في عام 1548؛ وقـد ترجم عن اليونانية لكن أيضاً بالاستعانة بالترجمات بالألمانية والسويدية. كما ترجم أيضاَ جزءاَ من العهد القديم.

كاجاندر، بافو إميل Cajander، Paavo Emil (1846 – 1913)

شاعـر ومحاضر جامعي ومترجـم من اللغة السويدية (رونبرغ) والإنكليزية. بإلهام من افتتاح المسرح القومـي الفنلنـدي في هلسنكـي في سبعينيـات القرن التاسع عشـر (1870) أمضى كاجانـدر حياته وهو يترجـم كل مسرحيات شكسبير (باستثنـاء **بيريكلـس** Pericles) إلى الفنلندية. وقد كان لترجماته تأثير كبير على المسرح والأدب الفنلنديين، ولا تزال الترجمات الوحيدة المتوفرة لكثير من مسرحيات شكسبير.

هوللو، جوهو، أوغوست Hollo، Juho August (1885 – 1967)

أستـاذ التربيـة في جامعة هلسنكي ومتعدد اللغـات. درس هوللو لمدة خمس سنـوات في ڤيينا ولايبزيغ فيمـا كان يعيل نفسه بالترجمة. ترجم لاحقاً كمية ضخمـة (أكثر من 200 عنوان)، في الأدب واللاتخييل non – fiction، إلى جانب شغله الأكاديمي الرئيس وبعد التقاعد ترجم من لغات عديدة، أوروبية وغير أوروبيـة، بمـا فيها العربيـة والصربيـة - الكرواتية. بـدأ بخطابات وليام جيمـس William James وتابع إلى الكلاسيكيـات التربويـة (بستالوتزي، مونتيسـوري) والفلسفة (برغسون، سنلمـان، رسل، ديكارت، أفلاطون، نيتشه) والأدب. كما أنجز ترجمات شعبية لعامة النـاس. تمتع هوللو بسمعة طيبة لدى النـاشرين بحيـث بات بمقدوره أن يقترح الأعمال المطلوب ترجمتها (على سبيل المثال، دوستويفسكي، غوته، طاغور، فرانس). وقد كان له نفوذ ثقافي معتبر بوصفه مترجماً.

لونروت، إلياس Lonnrot، Elias (1802 – 84)

شخصيـة قياديـة في الحركـة القومية الفنلنديـة، طبيب وفولكلـوري وكاتب، وجامـع لملحمة **كاليفالا** Kalevala القوميـة الفنلندية، وأستاذ الأدب واللغة الفنلنديين (هلسنكي). كان لونروت بين أولئك الذين جلبوا روح عصر التنوير إلى فنلندا. بين العديد من النشاطات الأخرى، اكتسب البراعة في عدد من اللغات لكنـه ترجـم بشكل رئيس بـين السويدية والفنلنديـة. كان مجاله مدهشاً: أجزاء مـن هوميروس، الشعر، الترنيمـات، التاريـخ، بالإضافة إلى النصوص العلميـة والقانونية والطبية. فمن خـلال ترجماته وقوائم المصطلحـات التقنيـة ساعد في خلق معجـم مفردات فنلنديـة أساسية في علم النبـات والطب والقانون. كان كاتبـاً غزير الإنتـاج، ونشر مقالات كثيرة (بعضها في المجلة التـي كان يحررها) عن الترجمة، تعالج مسائـل متنوعة كتأثيرات الكلمات المختصرة في ترجمة الترانيـم، ومشكلات ترجمة الشعر، وطرق إبداع المصطلحـات الفنلندية الجديدة في حقول مختلفة. بعد التقاعد من منصبه كأستاذ حرر قاموساً فنلندياً - سويدياً وترأس لجنة تعمل على كتاب الترانيم الفنلندية.

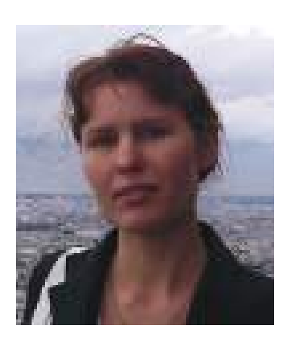
مانن، أوتو Mannen، Otto (1872 – 1950)

محاضـر بالفنلنديـة، جامعـة هلسنكي، وشاعر. ترجم طيفـاً عريضاً من الشعـر والدراما (أكثر من 000 ، 100بيتـاً) بمـا في ذلك رونـبرغ Runeberg وتوبليوس Topelius مـن السويدية ، هاينه وغوته مـن الألمانية، موليير مـن الفرنسية، بيتوفي Petofi مـن الهنغارية ، وهوميروس وسوفوكلس ويوريبيدس مـن اليونانيـة. كان أيضـاً مراجعاً لغويـاً لأجل لجنـة ترجمة الكتـاب المقدّس (1921 – 1937) . وقد ساعدت ترجمته لهاينه Heine على إدخال الأوزان الشعرية \ [التفعيلات] metres الحرة إلى الشعر الفنلنـدي. في ترجماته مـن موليير أبدع معادله الخاص للتفعيلـة الإلكساندرية alexandrine، المعروفة باسـم «ألكساندريـة موليير»، التي تشبـه الشعر المرسَل [غير المقفّى] لكنها تحتفـظ بالقافية وتغيرّ عدد الوقفات والمقاطع. لقد أصبحت ترجماته كلاسيكيات فنلندية في حد ذاتها.

ساريكوسكي، بنتي Saarikoski، Pentti (1937 – 83)

كاتـب وشاعـر ومترجم. صار ساريكوسكـي أسطورة في زمنه كشخصية راديكاليـة ثقافية وريادية في الحداثويـة الفنلنديـة. إلى جانب كتابته الخاصة، أنتـج ترجمات كثيرة للكلاسيكيـات اليونانية (أبرزها **الأوديسـة** لهوميروس) والنثر الحديث (على سبيل المثال، سالينغر، جويـس، بيلو، ميلر). كانت ترجمته لروايـة Catcher in the Rye مـن تأليف سالينغر إلى العاميـة الهلسنكية نجاحاً ملموساً. وتعكس بعض ترجماته أفكار إزرا باوند الكاسرة للمعايير، الذي كان له تأثير كبير على عمل ساريكوسكي.

المصـدر: موسوعة راوتلدج لدراسـات الترجمـة، Routledge Encyclopaedia of Translation Studies، edited by Mona Baker، London and New York، 1998



نظريات الترجمة اللسانية في الخمسينيات والستينيات

تأليف: سوزانا راكوفا
ترجمة: عبير حمود •

سوزانا راكوفا، حاصلة على ماجستير في فقه اللغة والتاريخ وعلى دكتوراه في اللغات الرومانسية، موضوع الأطروحة: «الفرانكوفونية للسكان التشيكيين 1848-2008»، وهي مدرسة وباحثة في فقه اللغة الفرنسية / دراسات الترجمة الفرنسية – التشيكية في جامعة بورنو. هي أيضا مترجمة من اللغة التشيكية إلى الفرنسية ومن الفرنسية إلى التشيكية.

دراسات الترجمة اللغوية النظرية – جورج مونان Georges Mounin

يكرس **جورج مونان** Georges Mounin (1910-1993) في كتابه «المسائل النظرية للترجمة» Les Problèmes théoriques de la traduction (1963) اللسانيات بصفتها إطاراً مفاهيمياً مرجعياً لدراسة الترجمة. إن نقطة الانطلاق في تفكيره أن الترجمة هي «اتصال بين اللغات وحقيقة ثنائية اللغة». كان همّه الأساسي هو الطبيعة العلمية لهذا العلم، مما دفعه إلى طرح سؤال مُلِحّ في ذلك الوقت وهو الآتي: «هل يجب أن تكون الدراسة العلمية لعملية الترجمة فرعًا من فروع اللسانيات؟» يحدد مونان Mounin شخصياً في أطروحته للدكتوراه (التي ناقشها في عام 1963) أنه يدرس المشكلات العامة للترجمة في إطار علم اللسانيات العام المعاصر، الذي يُعدُّ بنيويًا على نحو أساسي. يمكن فهم هذا الكلام بسهولة إذا أدرك المرء أن اللسانيات في ذلك الوقت كانت علمًا مهيمنًا ضمن العلوم الإنسانية. كان مونانMounin مقتنعًا بأن الأسئلة المتعلقة بإمكانية أو استحالة عملية الترجمة لا يمكن توضيحها إلا في إطار علم اللسانيات.

كان هدف مونان Mounin في الواقع جعل دراسات الترجمة تنضم إلى مرتبة «العلم»، وبما أنه لا يؤمن بأي احتمال آخر سوى الخوض في علم اللسانيات، فقد طالب بدراسة علمية للترجمة الحقة وأن تصبح فرعًا من فروع علم اللغة.

• مترجمة سورية.

انطلاقـاً من هذا الرأي، فإن عمله: «المسائل النظرية للترجمة» Les Problèmes théoriques de la traduction منظم وفقًا للاختلافات الثنائية التي تندرج في خانة اللسانيات النظرية:

1 - اللسانيات والترجمة.

2 - العوائق اللسانية.

3 - الكلمات والترجمة.

4 - رؤية العالم والترجمة.

5 - الحضارات المتعددة والترجمة.

6 - النحو والترجمة.

مـا يثـير الاهتمـام من وجهـة النظر هذه هـو تسليط الضـوء على التقسيـم المختلـف للحقيقة غير اللسانيـة عن طريق اللغات الطبيعية (تقسيم متنوّع للحقـول الدّلالية) الذي يطرح الكثير من الصعوبات علـى المترجـم. يذكّر مونـان Mounin في هذا السيـاق، من بين أمثلـة كثيرة أخرى، الكلمـات المختلفة المستخدمـة في الفرنسيـة أو الإيطاليـة للإشـارة إلى الخبـز، ولا يوجـد بالضرورة ما يعادلهـا في اللغات الأخـرى. وهكـذا ينضم مونـانMounin إلى الفرضيـة الهمبولتيـة وإلى الأفكار التي صاغهـا المؤلفان الأمريكيـان، إدوارد سابيرEdward Sapir وبنيامـين لي وورف Benjamin Lee Whorf، التـي عُرفـت باسـم «النسبيـة اللسانيـة». احتلـت مسألة عـدم الترجمـة، المرتبطة ارتباطًـا وثيقًـا بالنسبية اللسانيـة، مكانًا مهمًـا في تفكير مونانMounin، لكـن ردّه كان متبايناً. وفقًا له فـإن، «الترجمة ليست دائمًـا ممكنة... إنهـا فقط ممكنة ضمن مقياس معيّن وضمن حدود معيّنـة فقط، ولكن بدلاً من عدَّ هذا المقيـاس أبديًـا ومطلقًـا، فمن الضـروري في كل حالة تحديد هـذا المقياس، ووصف هـذه الحدود بدقة». (Mounin، 1963، cité par Guidère، 2010: 46)

استعرض مونـان Mounin في عمـل آخـر وهـو «اللغويـات والترجمـة»(Linguistique et traduction، 1976)، النظريـات اللغويـة الرئيسـة في ذلـك الوقـت (سوسـورSaussure، بلومفيلد Bloomfield، هاريـس Harris، هيلمسليـفHjelmslev) لتأكيـد شرعيـة دراسـة علمية للترجمة. (Guidère، 2010: 46)

دراسات الترجمة اللسانية التطبيقية - جون كاتفورد John Catford

تهتم اللسانيات التطبيقية التي هي فرع من فروع علم اللغة بالتطبيقات العملية للغة أكثر من اهتمامها بالنظريات العامة للغة. كان يُنظر إلى الترجمة، لفترة طويلة، على أنها مجال متميّز للبحث في اللسانيات التطبيقيـة. مثال على هذا المنهج هو كتاب جـون كاتفوردJohn Catford (1917-2009) الذي يحمل عنـوان: «النظرية اللغوية في الترجمـة» A Linguistic Theory of Translation (1965) يشاركه عنـوان فرعي: «دراسـة في اللسانيـات التطبيقيـة» Essay in Applied Linguistics. يؤكد كاتفورد Catfordنيته التركيز على «تحليل ماهية الترجمة» من أجل تطوير نظرية عامة تجعلها صالحة للتطبيق، بمـا يكفي، علـى جميع أنواع الترجمـة. يريد كاتفـورد Catford دراسة «عمليات الترجمـة» باستخدام

اللسانيــات التطبيقية، لكنه في الوقت نفسه يعتقد أن دراسات الترجمة يجب أن تكون مرتبطة باللسانيات المقارنــة، لأن نظريــة الترجمة تهتم ببعض العلاقــات بين اللغــات.(Guidère، 2010: 47) كاتفورد Catford بلا شك قد استوحى العديد من أفكاره من اللسانيات المقارنة، فبعد بضع سنوات من النشر الأول لكتــاب «الأسلوبية المقارنة للغة الفرنسية والإنكليزيــة»la Stylistique comparée du français et de l´anglais، استرجع جون سي كاتفوردJohn C. Catford، مستخدماً مصطلحات مختلفة، أفكار اللغويــين الكنديين، مميّزًا بين التطابق الشكلي والتطابق النصيla correspondance formelle et l´équivalence textuelle. إن التطابق الشكلي هو حقيقة تتعلق بنظام بأكمله بدلاً من وحدات ترجمة معينة، وينتمي إلى مستوى اللغة (بالمعنى السوسوري) بدلاً من انتمائه إلى مستوى الكلام. يمكن للتطابق الشكلــي أن يحتــوي أي فئة من فئــات لغة الهدف (وحدة وفئــة وبنية). بالنسبــة إلى كاتفوردCatford، نــادرًا مــا يتمّ تحقيق التكافــؤ النصي من خلال التطابــق الشكلي بين كلمة وكلمة أو بــين بنية وبنية. يأتي هــذا من الاختلافات في تقسيــم الواقع حسب اللغات سواء على المستوى المعجمي أم على المستوى النحوي. (Oseki-Dépré، 2011: 58-59; Morini، 2007: 63-65)

يتجلــى التوجــه اللســاني لكاتفــوردCatford عــبر حقيقــة أنــه يــرى الترجمــة عمليــة لغويــة، فتبــدو وكأنهــا حالــة خاصــة للنظريــة العامــة للغــة. (Guidère، 2010: 47) «يمكــن تعريــف الترجمــة علــى النحــو الآتــي: استبــدال العناصــر النّصيــة في لغة مــا بعناصــر معادلة في لغــة أخرى». (Catford، 1965، citéd´après Nord، 2008: 18).

دراسات الترجمة اللسانية التواصلية - كاري Cary، **جاكوبسون**Jacobson، **نيدا**Nida

وُلــد التفكير الأكاديمي حول الترجمة، في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، في الوقت الذي بــدأ فيه التحضــير لتطوير دراسات الترجمــة في سبعينيات القرن الماضي، حيــث كان الفكر الفرنسي في هــذا المجال شديد التأثــر بمؤلف روسي الأصل، وهو**إدمونــد كاري** Edmond Cary (1912-1966)، واسمه الحقيقــي **هوسيريــل زنوسكوبوروفسكي**CyrilleZnoskoBorowsky، وهو مترجم متشدّد، تــوفي في حــادث تحطــم طائــرة عــام 1966.جــاء إدمونــد كاري Edmond Cary، بعد فالــيري لاربو Valéry Larbaudمباشــرة وكان معجبــاً به، مؤسســاً لمنهج يمكن أن نطلق عليه اســم تاريخ الترجمة. وقــد فتح لــه ستلنج ميشــودStelling-Michaud، المؤرخ المسؤول عن مدرسة جنيــف، أبواب منشورات جامعــة جنيف. وهكذا، نشــر كاريCary كتاب «الترجمة في العالم الحديــث» La traduction dans le monde moderne (1956)، ثــم كتــاب «المترجمــون الفرنسيــون العظمــاء» Les grands traducteursfrançais (1963). يقــدم كاري Cary بعيداًعــن التفكير التاريخي، نظرية كاملة حول الترجمة. لقد كسر النظريات اللسانية السائدة كيلا يقال إنها النظريات الوحيدة الموجودة في ذلك الوقت، إذ أسس كاري Cary نظرية أطلق عليها فيما بعد «النظرية التواصلية الموجهة نحو الهدف». بالنسبة إليه، تعــدّ الترجمــة فرعاً من فروع التواصل وفناً، لكنها ليست علمًا. لذلك فهو يعارض أن تكون الترجمة «علم» اللسانيين. (Bocquet، 2008: 77)

اقـترح كاري Cary تصنيفًـا لنصوص ترتبط بوظيفة المترجم وبرسائلـه وبمتطلباته، بالإضافة إلى العديـد من الأسئلة المهمّة التي دعت المترجمـين إلى التفكير في عملهم: «ماذا تترجم؟ أين ومتى تترجم؟ لمـن تترجـم؟» وهكذا أراد كاري Cary أن يخلص المترجم إلى استنتاج مفاده أن المرء لا يترجم بالطريقة نفسها الرواية الكلاسيكية والرواية البوليسية. كما «لا يملك كل بلد وكل ثقافة الموقف نفسه أمام الكلمات المختلفة، وأجزاء الخطاب، وبناء الجملة. إذا تمّت دعوة المترجم لعمل طبعة نقدية يقدّمها للمتخصصين، فسيكتبها بروح مختلفة تمامًا عن الطبعة التجارية.»(Bocquet، 2008: 77-78).

وفي كتاب «كيف يجب أن نترجم؟» Comment faut-iltraduire، وهو عمل كان في الأصل سلسلة مـن حلقات بـث إذاعي، حققه ميشيـل بـالاردMichel Ballard عام 1985، يقـول: «لا يمكن اختزال الترجمـة إلى عملية لسانيـة، [...] لكل نوع قواعده الخاصة به. إذا سيطـرت المعايير اللسانية على جميع الأنـواع [...] فستعتمـد ترجمة نص من لغة معينة إلى لغة أخـرى قبل كل شيء على العلاقات القائمة بين هاتين اللغتين.» (Cary، 1985: 49)

يبدو من السهل فهم العلاقة بين فكر كاريCary، الذي تركّزت نظريته على نتيجة الترجمة، وبين خيار مدرسة جنيف المتجه نحو الترجمات المتخصصة. تشمل طريقة تدريس الترجمة في مدرسة جنيف أساساً على حث المتعلم على الغوص في الخطاب المتخصّص للغته الهدف (لغته الأم)، مثل الحقيبة المعرفية التي تهيـئ بنية استقبـال للرسالة الأجنبية وتوفّر أدوات إعادة التعبير عنهـا في آن معاً. (Bocquet، 2008: 77-78)

رومـان جاكبسـون Roman Jacobson(1896-1982) مفكّر روسـي أصبح من أكثر علماء اللغة تأثيراً في القرن العشرين، حيث وضع الأسس لتطوير التحليل البنيوي للغة وللشعر وللفن.

ولد في روسيا لأسرة يهودية وأصبح في أثناء دراسته عضوًا بارزًا في الحلقة اللغوية في موسكو وشارك في حياة بارزة فنية وشعرية. كانت اللسانيات في ذلك الوقت هي علم النحويين الجدد néogrammairiens ويؤكـد أن الطريقـة العلمية الوحيـدة لدراسة اللغة هي دراسـة تاريخ الكلمات وتطورهـا التاريخي. يطور جاكوبسونJacobson، الذي كان على دراية بأعمال فرديناند دي سوسورFerdinand de Saussure، منهجًا يركّز على كيفية تمكين بنية اللغة نفسها من التواصل مع المتلقي.

في عام 1920، غادر جاكوبسونJacobson إلى براغ (بعد الاضطرابات السياسية في روسيا) لمتابعة الدكتـوراه. في عام 1926، أسس مع نيكولاي تروبيتزكـويNikolaïTroubetzkoï، وفيليم ماتيسيوس Vilém Mathésius، ويان موكاروفسكيJan Mukařovský، وآخرين، مدرسة براغ (الحلقة اللغوية في بـراغ). وقـد ساعدته أعماله العديدة في علم الصوتيات على مواصلـة تطوير أبحاثه العلمية حول بنية اللغة ووظيفتها.

غادر جاكوبسونJacobson براغ في بداية الحرب العالمية الثانية إلى الدول الإسكندنافية. هرب إبان الحـرب إلى نيويـورك واندمج مع مجتمع واسع من المثقفين، الذين فرّوا من أوروبا في فترة الحرب. انضم منـذ شهر آب 1940، إلى لجنـة دعم فرنسا الحرة. التقى في المدرسة الحـرّة للدراسات العليا، وهي نوع

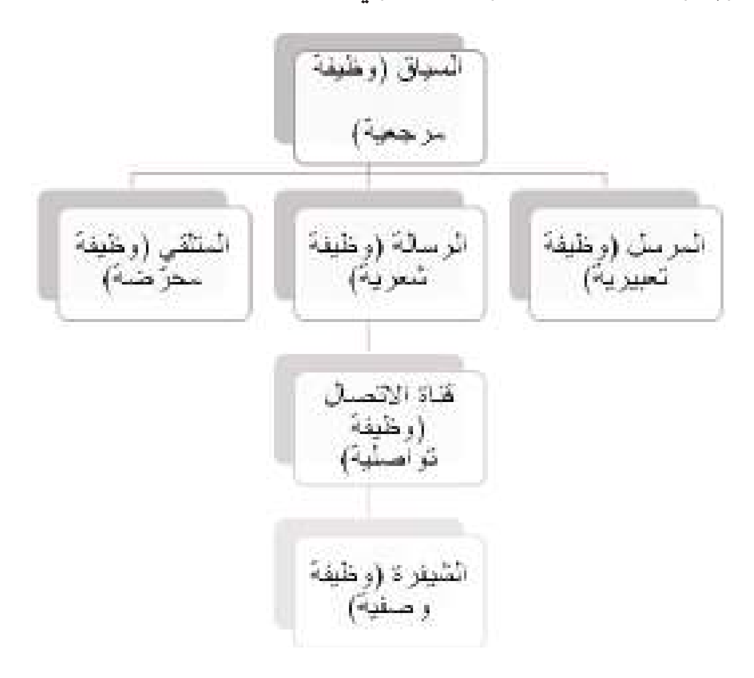
مـن «الجامعة الناطقة بالفرنسية للمنفيـين»، بكلود ليفي ستروسClaude-Lévi Strauss الذي أصبح داعمًا مهمًا للبنيوية. كما تعرّف إلى العديد من اللغويين وعلماء الأنثروبولوجيا (الإناسة) الأمريكيين مثل ليونارد بلومفيلد Leonard Bloomfield.

استقـر جاكوبسونJacobson، في عام 1949، في جامعة هارفـارد، حيث عمل بالتدريس حتى نهاية حياتـه. في أوائل الستينيات، وسّع جاكوبسونJacobson عملـه إلى نظرة أكثر عمومية للغة وبدأ في نشر علـوم التواصـل على نطاق واسع. كما طور من بين أمور أخـرى، نموذجًا للوظائف اللسانية، وهو «مخطط جاكوبسون» الشهير. وقد انطلق جاكوبسونJacobson من نموذج عالم النفس الألماني كارل بوهلرKarl Bühler الذي يعدُّ عمله «نظرية اللغة»Sprachtheorie (1934) جزءًا من فلسفة اللغة الحديثة حتى يومنا هذا. أنشأ بوهلرBühler، المتأثر بالفلسفة الظاهراتية، مخطّطًا يشتمل على ثلاث وظائف للعلامة اللسانيـة كل واحـدة منها مستمدة من العلاقة النشطة للعلامة اللسانيـة بإحدى الحالات الملحّة الموجودة أثنـاء التواصـل: فهي تعترف بالوظيفـة التمثيليـة (المرجعية عنـد جاكوبسـونJacobson) والتعبيرية والوصفية. تعمل الإشارة اللسانية بصفتها تمثيلاً يتعلق بالواقع الذي تجسّده، وبصفتها تعبيراً فيما يتعلق بالمتحـدث ووصف فيما يتعلق بالموضوع الذي يدركـه. (Mukařovský، 2007: 76). إن المُنظِّر الأدبي وأستـاذ علم الجمال يـان موكاشوفسكيJanMukařovský هو الذي أضـاف الوظيفة الجمالية (انظر دراسته 1936، Básnickápojmenování a estetickáfunkcejazyka) **يان موكاروفسكي**Jan Mukařovský (1891-1975) بعد أن درس علم فقه اللغة التشيكية والفرنسية وعلم الجمال في جامعة براغ (1910-1915)، كان عضوًا في حلقة براغ اللغوية من عام 1926، ومحاضرًا معتمداً في الجماليات الأدبية في جامعة ج إي كومينسك في براتيسلافا (1931-1937) وأستاذاً لعلم الجمال في جامعة تشارلز في بـراغ (كان عميـد جامعة تشارلز في براغ منذ عام 1938-1969؛ وبـين عام 1948-1953). طوّر في أبحاثـه التحليل البنيـوي للسمات الشكلية والدلالية للأعمال الفنية (خاصـة الأدبية). انطلق من التراث الجمالي التشيكي (جوزيف دورديكJosef Durdík،أوتا كارزيتشOta karZich، أوتا كارهوستنسكي Ota karHostinský، ف. ز. شالـداF.X. Šalda) ولكنه تأثر أيضًـا بالفلسفة الظاهراتية والشكلية الروسية (تيار مؤثر في النظرية الأدبية في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين). أكد موكاروفسكي Mukařovský علـى خصوصيـة العمل الفنـي الذي رأى أن لديه قـدرة على إحداث تأثـير جمالي. إذ يصبح النص عملاً فنياً عندما تهيمن الوظيفة الجمالية على الوظائف الأخرى التي يحتويها هذا النص. تلفـت الوظيفـة الجمالية انتباه المتلقي للعلامـة (اللسانية) نفسها ولبنيتها. النقطـة الإشكالية في مفهوم موكاروفسكـيMukařovský هي افتراضه أن الوظيفة الجماليـة تتعارض مع الوظائف الثلاث الأخرى (التـي يُطلق عليها هذا المنظر اسم الوظائف العملية) الحاضرة في السياق الاتصالي. قدم موكاروفسكي Mukařovský هـذه الأفـكار في المؤتمـر اللغوي الـدولي في كوبنهاغـن في عام 1936 (نُشـرت المقالة باللغـة الفرنسية ضمـن أعمال المؤتمر) في المداخلـة التي جاهد فيها من أجل إقامـة علاقة بين النظرية العامـة للوظائـف اللسانية وبين نظرية وظائـف العلامة اللسانيـة لبوهلرBühler. يفهـم موكاروفسكي

Mukařovský العمـل الفني على أنه هيـكل ديناميكي، تشارك جميع أجزائه في تكوين المحتوى والتأثير الجمالي العام. كما يفكّر موكاروفسكيMukařovský أيضًا في العلاقة بين عمل فني (عمل أدبي) وبين مجـالات أخرى من النشـاط البشري. وقد أطلـق مصطلحي «المعيار الجمالي» و«الوظيفـة الجمالية». إن المعيـار بالنسبـة إلى موكاروفسكيMukařovský هو الوحدة الأساسيـة لبنى عالية المستوى موجودة في الوعـي الجماعي، والمعيار الجمالي يعني إعادة تنظيم المعايير الأخرى (اللغوية والموضوعية والأخلاقية)، وإعادة تقييمها. يتضمن كل عمل فني، إلى حد ما، معايير صحيحة، مما يسمح بالتطور الداخلي للأعمال الفنيـة. يمكننا أن نعدّ يـان موكاروفسكـيJan Mukařovský أحد أسلاف علمـاء الترجمة البنيويين الوصفيين.

إن المخطط الجاكوبسوني ذا الوظائف الست للعلامة اللغوية الذي اشتق من ستة عوامل تدخل في سياق التواصـل هو تطوير لمخطط كارل بوهلرKarl Bühler ولفكرة يـان موكاروفسكيJan Mukařovský حول الوظيفة الجمالية للعلامـة اللسانية (التي أصبحت وظيفة شعرية لدى جاكوبسونJacobson). (Mukařovský، 2007: 74-81، 569).

مخطط جاكوبسون Jacobson **للتواصل اللغوي**



إن مخطـط التواصـل اللغوي هذا، يحتوي على ستة عوامـل، إذ يرسل المرسل رسالة إلى المتلقي. من أجل فهم الرسالة، هناك حاجة إلى سياق يسميه جاكوبسونJakobson أيضًا مرجعاً. كما يجب أن يكون هـذا السياق لغوياً أو قادراً على أن يعـبّر عنه على نحو لغوي ومفهومًا للمتلقي. تتطلب الرسالة أيضًا رمزًا مشتركًا بين المرسل والمتلقي، وأخيراً، اتصالا، أي قناة مادية وتواصلاً نفسياً يسمح للمرسل والمتلقي ببدء الاتصال والحفاظ عليه. ينسب جاكوبسونJakobson **وظيفة لسانية** لكل من هذه العوامل:

1 - الوظيفة المرجعية أو الدلالة هي بلا شك الوظيفة الرئيسة للغة، وتشمل على نقل رسالة أو معلومة؛

2 - تكون الوظيفة التعبيرية موجّهة نحو المرسل الذي يعبّر عن مشاعره أو عواطفه؛

3 - تتركز الوظيفة المحرّضة على المتلقي. تُستخدم وظيفة اللغة هذه لحث المتلقي على تبني سلوك معين؛

4 - تهدف الوظيفة التواصلية إلى الحفاظ على تواصل جسدي أو نفسي في عملية التواصل اللغوي، والحفاظ عليه؛

5 - الوظيفة الشعرية، التي لا تقتصر على الشعر والأدب فقط، بل تتجه نحو الرسالة في كل من الشكل والمعنى معاً؛

6 - تستخدم الوظيفة الوصفية، اللغة كوسيلة لتحليل أو شرح شيفرة (قواعدية ومعجمية ومتعلقة بكلمات متخصصة، على سبيل المثال).

لكن جاكوبسونJakobson يعترف بأنه «سيكون من الصعب العثور على رسالة تؤدي وظيفة واحدة فقط». (Jacobson، 1963: 213-214). إذ إن الوظيفة الشعرية، على سبيل المثال، ليست الوظيفة الوحيدة للشعر. تصبح هذه الوظيفة، المهيمنة على الشعر، وظيفة ثانوية في الأفعال اللغوية الأخرى(Jacobson، 1963: 212-220، chapitre La poétique).

أدى هذا النهج الوظيفي للغة بدوره إلى ظهور نظريات وظيفية وثقافية في دراسات الترجمة مثل تلك النظريات التي تقوم على أنواع النصوص، ونظرية سكوبوسskopos، والمناهج القائمة على تحليل الخطاب والأساليب والأنواع. حدد جاكوبسونJacobson ثلاثة أشكال ممكنة للترجمة: في دراسته «الجوانب اللغوية للترجمة» (In R. A. Brower: «في الترجمة» On Translation، 1959، pp. 232-239،ترجمة فرنسية منشورة في عام 1963، وأعيد إصدارها في عام 2003)، وهي:

1 - الترجمة داخل اللغة la traduction intralinguale أو إعادة الصياغةreformulation، وهي «تأويل العلامات اللسانية بوساطة علامات أخرى من اللغة نفسها»،

2 - الترجمة بين اللغات la traduction interlinguale أو الترجمة بحصر المعنى proprement dite، وهي «تأويل العلامات اللسانية بوساطة علامات من لغة أخرى.»،

3 - الترجمة ما بين السيميائية la traduction intersémiotique أو التحويل transmutation، وهي «تأويل العلامات اللسانية بوساطة أنساق من علامات غير لسانية.» (Jacobson، 2003: 79)

ينظر إلى الترجمة عن طريق العالم الروسي على النحو الآتي: «من خلال الترجمة من لغة إلى أخرى، يتم استبدال الرسائل بإحدى اللغات، ليس بوحدات منفصلة، ولكن برسائل كاملة من اللغة الأخرى. هذه الترجمة هي شكل من أشكال الخطاب غير المباشر. يقوم المترجم بإعادة ترميز رسالة مستلمة من مصدر آخر وإعادة إرسالها. وبالتالي فإن الترجمة تتضمن رسالتين متكافئتين في رمزين مختلفين». (Oseki-Dépré، 2011: 60) وهكذا يقع فكر جاكوبسونJacobson في إطار علم اللسانيات الوظيفي (مدرسة براغ) وفي إطار نظرية التواصل التي تطورت في السنوات1950 و1960.

كتب رومان جاكوبسونRoman Jacobson لاحقًا في الدراسة نفسها أن «اللغات تختلف أساسًا فيما يجب أن تعبّر عنه، وليس فيما يمكنها التعبير عنه»(Jacobson, 2003: 84). ومن الأمثلة على ذلك كثرة الكلمات التي تعني «ثلج» في لغة الإسكيمو، والعدد الكبير من الكلمات التي تعني «الجمل» في اللغة العربية.(Nergaard, 1995: 19-21)

علم الترجمة – يوجين نيدا Eugene Nida (1914-2011)

تم تطوير نظريتين نحويتين في وقت واحد، غيّرتا على نحو كبير من مفهوم تطور الترجمة بصفتها نظاماً، ولا تزالان تؤثران على الترجمة بطريقة مهمة. وصلت هاتان النظريتان ذروتهما مع «البنى النحوية»Syntactic Structures (1957) و«جوانب من نظرية النحو» Aspects of the Theory of Syntax (1965) لنعوم تشومسكي Noam Chomsky، و«الرسالة والمهمة»Message and Mission (1960) و«نحو علم الترجمة»Toward a Science of Translating (1964) ليوجين نيداEugene Nida. أعطى النحو التوليدي والتحويلي، الذي شرّعته اللسانيات، المصداقية والسلطة لعلم الترجمة لدى نيداNida، حيث استندت تجربته على ترجمة الكتاب المقدس وظهرت أفكاره النظرية الأولى في المقالات المنشورة خلال الخمسينيات ثم في كتاب «الرسالة والمهمة»Message and Mission (1960). على الرغم من أن تشومسكي Chomsky نشر نسخة مؤقتة من نظريته في كتاب «التراكيب النحوية»Syntactic Structures في هولندا عام 1957، فقد زعم نيدا Nida أن نظريته الخاصة في الترجمة قد تمّ تطويرها بالفعل قبل أن يعطي تشومسكي Chomsky مخطوطه للتنقيح. كتب نيدا Nida في مقال بعنوان «إطار لتحليل نظريات الترجمة وتقييمها»A Framework for the Analysis and Evaluation of Theories of Translation (1976) «قبل صياغة تشومسكي للنحو التوليدي – التحويلي، كان نيدا Nida قد تبنى بالفعل منهجًا مؤسساً على بنية عميقة لمواجهة بعض مشكلات التفسير في مقال بعنوان «منهجية جديدة في تفسير الكتاب المقدس»A New Methodology in BiblicalExegesis (1952) فقد قبِل تغيير البنى الظاهرية المعقدة لنقلها إلى مستوى أقل، حيث إن العناصر الأساسية هي الموضوعات، والأحداث، والتجريدات، والمصطلحات العلائقية.» مع ذلك، تأثر نيدا Nida بلا شك «بالبنى النحوية»Syntactic Structures لتشومسكي Chomsky، وتمَّ توحيد نظريته من خلال القواعد التحويلية ومصطلحات تشومسكيChomsky. (Gentzler, 2010: 52)

تتكون نظرية تشومسكيChomsky من مفاهيم ذات مستويات ثلاثة:

1 – مكون أساسي يكوّن «قواعد بنية الجملة».
2 – بنية عميقة، تم تعديلها من خلال قواعد التحويل.
3 – بنية ظاهرية.

أخذ نيدا Nida نموذج تشومسكي Chomsky، لإضفاء طابع علمي على طريقته الخاصة في الترجمة، لكنه قام بتبسيطها معتمداً الخطوتين الأخيرتين فقط. (Gentzler, 2010: 54)

تطـورت النظريتان بالتوازي، بدوافع مختلفة، لكن كان بينهما نقاط عدّة مشتركة: فكلتاهما افترضتا وجـود كيان عميق ومتماسـك وموحّد، كان موجودًا على نحو مستقل عن مظاهـره الملموسة في اللغة. وهي المركـز، والنواة، والبنية العميقة، والجوهر، والفكر، وهذه هـي المصطلحات المستخدمة من نيدا Nida، والعديـد منهـا مستوحى مـن تشومسكيChomsky. بينمـا اقتضت لسانيـات تشومسكيChomsky تراكيـب العقـل، فقد سلّط نيدا Nida الضوء على البنى العميقة المشتركـة بين جميع اللغات ووجد طرقًا لتحويل هذه الكيانات إلى لغات مختلفة.

كان تأثير علم ترجمة نيدا Nida عظيمًا، لأن طريقته كانت تُدرّس في المقررات الجامعية للترجمة في ألمانيا والولايات المتحدة. أصبح علم الترجمة في ألمانيا هو المنهج الذي يميز تدريس الترجمة على المستوى النظري والعملي. (Gentzler، 2010: 55)

وقد أدرك نيدا Nida ضرورة حصول المترجمين على أفضل النصوص الأساسية للعمل من خلالها، لهـذا يدير مشاريـع مهمة تتعلق بالعهـد الجديد اليوناني والعهـد القديم العبري. ستولّـد نصوص العهد الجديد اليونانيGreek New Testament لجمعية الكتاب المقدس المتحدةl´Alliance biblique universelle، النسخة الرئيسة للنص اليوناني المستخدمة الآن من قبل علماء الدين والمترجمين، وكذلك مشـروع نص العهد القديم العـبريHebrew Old Testament Textual Project. استعار يوجين نيـدا Eugene Nida مفاهيم من اللسانيـات والدراسات الثقافية وعلوم التواصل وعلم النفس، ثم طوّر منهجًا عمليًا للترجمة أطلق عليه اسم «التكافؤ الديناميكي»، الذي كان الهدف منه جعل الترجمة واضحة ومفهومة قدر الإمكان.

إن نيـدا Nida هو المؤلف الذي كان له تأثير أساسي على ضبط دراسات الترجمة. (Translation Studies). وهـو معـروف على وجه الخصوص بصفته مترجماً للكتـاب المقدّس وبصفتـه لسانياً يهتم بالمشـكلات العملية المرتبطة بترجمة الكتاب المقدس إلى لغات بعيدة جدًا من الناحية التركيبية والثقافية عـن العبرية واليونانيـة. يعالج نيدا Nida في دراستـه: «نحو علم الترجمـة»Toward a Science of Translating (1964) و«دور اللسانيـات وعلـم الأعـراق في مشكلات الترجمـة»Linguistics and Ethnology in TranslationProblems (1964)، علـى وجـه الخصوص المشـكلات اللسانيـة التـي يمكـن أن يواجهها المرء عند ترجمة الكتـاب المقدس، ولكن هذه الصعوبـات غالبًا ما تكون مرتبطة بالسياقـات غير اللسانية المختلفة (أي بالحقائق الثقافية المختلفـة) في مجتمع الكتاب المقدس في الشرق الأدنـى وفي المجتمعات الأفريقية المعاصرة على سبيل المثـال في الكاميرون أو الكونغو. لكن من الصعب أن تكون قادرًا على تعميم، على سبيل المثال، الفكرة التي عبّر عنها نيدا Nidaعندما قال: «إن هناك حالات يجب فيها على المترجم أن يوضح المعلومات الواردة ضمنيًا في الرسالة الأصلية فقط».

يقدم نيدا Nida في بحثه الأساسي حول الترجمة التوراتية «نحو علم الترجمة»TowardaScienceof Translating (1964)، مفهومين أساسيين وهما التكافؤ الشكلي والتكافؤ الديناميكيéquivalence formelle et équivalence dynamique. من الواضح أنه ينسب قيمة جوهرية للمعنى التواصلي،

وبالتالي فإن الهدف هو خلق رسالة واضحة ومعقولة في أيٍّ لغة. «إن الترجمة تعني أن ننتج في لغة الهدف التكافؤ الطبيعي الأقرب لرسالة لغة المصدر، بداية على مستوى المدلول، ثم على مستوى الأسلوب». (cité par Nergaard, 1995: 29 ,1964 121)

كما رأينا، تطور عمل نيدا Nida في إطار الترجمة التوراتية وكان موجهًا في البداية نحو الجانب العملي أكثر من الجانب النظري. على الرغم من أن كتاب «نحو علم الترجمة» Toward a Science of Translating الذي ألّفه نيدا Nida ينتمي إلى علم اللاهوت، و«التبشيرية»، فقد كان يعدّ في هذا المجال دليلاً عمليًا، وذلك بفضل العدد الكبير من النماذج التي كان لها تأثير كبير في مجال آخر وهو مجال الترجمة. وهكذا أصبح كتاب: «نحو علم ترجمة» Toward a Science of Translating كتاباً مقدساً ليس مخصصاً فقط لترجمة الكتاب المقدس، ولكن لنظرية الترجمة على نحو عام. (Gentzler, 2010: 53)

أنتجت ترجمة الكتاب المقدس معطيات بلغات أكثر من أي نوع آخر في الترجمة؛ لذلك فإن لها تاريخًا أطول، وقد وصلت إلى جمهور أكبر ينتمي إلى ثقافات أوسع، ووّظفت عددًا أكبر من المترجمين من أصول متنوّعة أكثر من أي نشاط آخر في الترجمة. تعدّ الترجمة التوراتية مثيرة للاهتمام أيضًا من وجهة نظر أدبية ولسانية، إذ نجد مقاطع شعريّة ونثريّة داخل النص، وأجزاءً سردية وحوارية، وأمثالاً وقوانين. وقد شكلّت هذه الترجمة مكوناً أساسياً لجميع دراسات الترجمة؛ نظراً لاحتوائها على كمية كبيرة من الأمثلة والعديد من الإمكانيات التي توفرها للمترجم (Gentler, 2010: 52-55) وقد أدى تأسيس علم الترجمة من قبل نيدا Nida إلى نفور شخصي من منهج الترجمة النموذجي للكلاسيكيات البريطانية في القرن التاسع عشر التي بدورها أبرزت الدقة التقنية، والشكل والاستنساخ الحرفي للدلالة. وقد كان وفقًا لنيدا Nida، الممثل الرئيس لهذا الاتجاه في اللغة الإنكليزية هو ماثيو أرنولد Matthew Arnold، الذي يستخدم طريقة ترجمة أكاديمية للغاية، ومتحذلقة، ومتشدّدة إزاء القارئ، إذ طلبت منه التزوّد بمعلومات حول ثقافة لغة النص الأصل. وكما يرى نيدا Nida، فقد أثرت حرفيّة أرنولد Arnold سلبًا على ترجمة الكتاب المقدس في بداية القرن العشرين. يقدّم نيدا Nida مثالاً هو النسخة القياسية الأمريكية (النسخة المنقحة) American Standard Version التي، على الرغم من تقديرها من قبل اللاهوتيين، لم يكن لها أي تأثير على عامة الناس. ويضيف إن «عبارات هذه النسخة من الكتاب المقدّس ربما تكون إنكليزية، لكن القواعد ليست كذلك، والمعنى مفقود تمامًا»(1964، 20-21، cité d´après Gentzler, 2010: 52) إن حجج نيدا Nida ضد طريقة أرنولد Arnold أملاها ذوق نيدا Nida الشخصي ورأي العامة والغاية من مشروع نيدا Nida هو هداية الناس إلى المسيحية. إن الغاية التي تأسست على الإيمان بأن كلام الله يجب أن يكون في متناول الجميع، قادت منهج نيدا Nida إلى ترجمة الكتاب المقدس. (Gentzler, 2010: 52)

بسبب تمتّع رسالة لغة الأصل بأهمية نظرية كبرى في أيٍّ ترجمة للكتاب المقدس، فقد كان المبدأ الأساسي لنظرية نيدا Nida محدداً مسبقًا وهو: تواصل روح الرسالة الأصلية، بعيداً عن

الثقافات. إن الشكل الذي تصاغ فيه الرسالة لا يهم، إنه ثانوي، بشرط أن تكون الرسالة واضحة. (Gentzler, 2010: 54)

يرى نيداNida أن المترجم التوراتي لديه مهمة تفسيرية وليست تأويلية، لا يتمثّل دوره في نقل الثقافة التوراتية إلى القارئ المعاصر، ولكن في نقل قيمة الرسالة إلى العالم الحالي. وهذا يعني أن كلام الله يجب أن يكون في متناول الجميع. تمت معارضة نيدا Nidaمن هنري ميشونيكHenri Meschonnic الذي لا يوافق على تقسيم نيداNida بين «الأسلوب» و«المدلول»، فهما ليسا كيانين للنص يمكن فصلهما، بل كيان واحد يجب ترجمته كما هو. (Nergaard, Siri, 1995: 30)

يقارن هنري ميشونيكHenri Meschonnic (1973, Poétique) بين ممارستين للترجمة، وهما: اللامركزية le décentrement والضمl´annexion.«اللامركزية le décentrement هي علاقة نصيّة بين نصّين في ثقافتين لغويتين حتى الوصول إلى البنية اللسانية للغة، وهذه البنية اللسانية هي قيمة في نظام النّص. الضم l´annexion، من ناحية أخرى، هو إلغاء هذه العلاقة، وهم الطبيعي، كما لو كان نص لغة المصدر مكتوبًا بلغة الهدف، دون مراعاة الاختلافات في الثقافة، والعصر، والبنية اللسانية. «سيستند مبدأ الضم على «وهم الشفافية». تمَّ تعريف هذا الضم من قبل أنطوان بيرمان Antoine Berman(1984) على أنه ترجمة عرقية (Nergaard, 1995: 31)

إسهامات نيدا Nida:

أبرز يوجين نيداEugene Nida المعنى والوظيفة وردّ فعل القارئ (المتلقي) على النص المترجم. إن المفاهيم الأساسية لنظرية نيدا هي: التواصل، الوظيفة، السياق التواصلي، التداخل الثقافي، السياق العملي للنص. من أجل كل هذه الأسباب، كان لنيداNida تأثير على ولادة دراسات الترجمة الألمانية (Übersetzungswissenschaft) وعلى ممثليها (أوتو كيد Otto Kade، ألبرشت نيوبيرت Albrecht Neubert، جيرت جاجرGert Jäger، ولفرام ويلس Wolfram Wills، كاتارينا ريس Katharina Reiss، فيرنر كولرWerner Koller، وآخرين).

يعترف يوجين نيداEugene Nida وتشارلز تابرCharles Taber (1969) بإمكانية وجود ترجمات عدّة صحيحة لنص واحد.

يتجه نيدا Nida نحو القارئ العادي. يريد أن يفهم القارئ العادي معنى الترجمة (مقارنة مع شلير ماخرSchleier macher). إن ما هو جوهري في مفهومه هذا هو أن الترجمة يجب أن «تعمل»: يجب أن تنتج ترجمة نص ما التأثير ذاته على القارئ مثل التأثير الذي ينتجه النص الأصلي عليه. إن ردَّ فعل القارئ هو المعيار الحاسم لتقييم الترجمة الناجحة. يفوز معنى النص على شكله (منهج نيدا Nida العملي).

تؤرخ الفترة الأخيرة (1996) نقطة التحول الاجتماعي لنيداNida: فهو يؤكد أكثر على علم اجتماع وأثره في استقبال الترجمات. إنه يدرك في الوقت نفسه أن الاختلافات الثقافية يمكن أن تشكّل عقبات أمام المترجم أكثر من الاختلافات اللسانية، ويمكن أن تخلق توترًا أكبر. (Moya, 2010: 67)

طبّق نيدا Nida أيضًا على الترجمة أفكار نعوم تشومسكيNoam Chomsky حول اللغة.

استخدم نيدا Nida الممارسة التي تنطبق على ترجمة النصوص التقنية من أجل ترجمة الأناجيل: أراد أن يفهم جميع القراء / وأن يفهم المؤمنون الرسالة الواردة في الأناجيل. (يظهر لنا هذا بوضوح أنه في كل ترجمة، وكذلك في كل نظرية واستراتيجية ترجمة، تكون الأيديولوجيا حاضرة في كل مكان. كما يتأثر التوجه نحو المصدر أو ثقافة الهدف بالمصالح الأيديولوجية للمترجمين / متخصصي الترجمة المعنيين.)

قد يكون المترجم «الديناميكي»، وفقًا لنيداNida، أكثر «أمانة» من المترجم «الشكلي والرسمي»، لأنه بفضل التفسيرات، والحذف، والإبدال، والتوسعات، وما إلى ذلك، ينقل المزيد من المعلومات إلى قرائه (يقيس نيدا Nida جودة الترجمة من وجهة نظر ما تقدّمه للقارئ). (Moya، 2010: 57)

ومع ذلك، يمكن للمرء أن يستنكر وجود حالة من التوازي النّصي فيما يتعلق بالاختلافات الثقافية بين ثقافة لغة المصدر وثقافة لغة الهدف، في الترجمات التي تمت وفقًا للفرضيات النظرية لنيداNida. (Moya، 2010: 66)

دراسات الترجمة اللسانية الاجتماعية:

تدرس اللسانيات الاجتماعية اللغة في سياقها الاجتماعي انطلاقا من لغة ملموسة. وقد ظهرت في الولايات المتحدة في الستينيات تحت تأثير ويليام لابوف William Labov وجومبرز Gumperz وهايمزHymes، واستفادت من مساهمة علم الاجتماع في دراسة اللغة. تهتم دراسات الترجمة اللسانية الاجتماعية بجميع الظواهر التي لها علاقة بشخصية المترجم ونشاط الترجمة في سياقها الاجتماعي: فهي تدرس الاختلافات الاجتماعية والثقافية، والتأثير المتبادل، والسياسات اللسانية واقتصاد الترجمة.

يتساءل موريس بيرنييه Maurice Pergnier في كتابه «أسس الترجمة اللسانية الاجتماعية» Les Fondements sociolinguistiques de la traduction (1978) عن طبيعة الترجمة من خلال التمييز بين ثلاثة مفاهيم للمصطلح:

1 – الترجمة بصفتها «النص المترجم، النتيجة، الحاصل النهائي».

2 – الترجمة بصفتها «عملية إعادة صياغة ذهنية».

3 – الترجمة بصفتها «مقارنة بين اصطلاحين تعبيرين».

بالنسبة إلى موريس بيرنييهMaurice Pergnier، تغطي الترجمة مجال اللسانيات نفسه وتفتح أبوابها في الوقت نفسه للتخصصات الأخرى: «إنها لسانيات تنتشر في الاتجاهات جميعها التي يطرحها موضوع ما، فتصل إلى أقصى حدوده حيث تنضم من جهة إلى علم الاجتماع وعلم الإناسة، ومن جهة أخرى، إلى علم الأعصاب وعلم الأحياء». إنه يلاحظ ضمنيًا عدم كفاية الأدوات المفاهيمية لعلم اللسانيات لتحليل الترجمة ويشعر بالحاجة إلى مساعدة التخصصات الأخرى لإدراك الظاهرة دراسات الترجمة. كما توصل إلى استنتاج مفاده أن «الترجمة هي أفضل قراءة يمكن إجراؤها للرسالة». (Guidère، 2010: 47-48)

دراسات الترجمة اللسانية السيميائية – بيرس Peirce وبارت Barthes وغريماس Greimas وجاكوبسون Jacobson وإكو Eco .

إن السيميائية هي دراسة العلامات وأنظمة الدلالة. تهتم بالسمات العامة التي تميز هذه الأنظمة التي يمكن أن تكون ذات طبيعة لغوية وتصويرية وتشكيلية وموسيقية. يعدّ المصطلح السيميائيةsémiotique في الفرنسية مرادفًا لمصطلح السيميولوجياsémiologie، حتى لو كان المصطلح الأول يشير إلى التقليد الأنجلو سكسوني المنحدر من أعمال **تشارلز ساندرز بيرس** Charles Sanders Peirce (1839-1914)، بينما يتعلق المصطلح الثاني بالتقاليد الفرنكوفونية والفرنسية انطلاقا من «منهج في اللسانيات العامة» Cours de linguistique générale (1916) **لفرديناند دوسوسور** (1857-1913)، وصولاً إلى أعمال **رولان بارت**Roland Barthes (1915-1980) «عناصر السيميولوجيا» (Éléments de sémiologie، 1965، Système de la mode، 1967) وأعمال **جوليان الخيرداس غريماس**1992(Julien Algirdas Greimas- 1917)، «علم الدلالة البنيوية» Sémantique structurale، 1966، «في المعنى»Du sens، 1970، «في المعنى2» Du sens II، 1983).إن المبدأ الأساسي لكلا التقليدَين هو أن المقارنة بين أنظمة المعنى يمكن أن تسهم في فهم أفضل للدلالة على نحو عام.

كان رومان جاكوبسون Roman Jacobson قد حدّد ثلاثة أنواع من الترجمة: داخل اللغة وبين اللغات وما بين السيميائية (انظر أعلاه). يُعدُّ النوع الثاني من الترجمة «ترجمة مناسبة».

تقدم السيميائية النصية أدوات مفاهيمية تسمح بالتعامل مع الأشكال المبتكرة للدلالة. يمكن للمترجم أن يستفيد على نحو خاص من الفروق الآتية:

1 – التمييز بين النص le texte، والسياق النصيle cotexte، والسياق الاجتماعي الثقافي le contexte: يحدد المصطلح الأول العلامات اللفظية المراد ترجمتها؛ والمصطلح الثاني، البيئة المباشرة لهذه العلامات، والمصطلح الثالث، الخلفية الاجتماعية والثقافية التي يدرج فيها الكل.

2 – التمييز بين القصة l´histoire، والحبكة l´intrigue، والخطاب le discours: يحدد المصطلح الأول عناصر القصة (أو الحكاية)؛ والمصطلح الثاني التسلسل الزمني وترتيب المراحل (أو الأحداث)؛ والمصطلح الثالث كيفية تنظيم القصة والأحداث لغوياً.

3 – التمييز بين النوعle genre، والنمط le type، والنموذج الأصلي le prototype؛ يحدد المصطلح الأول الفئة العامة التي يرجع إليها النص (الترجمة السمعية البصرية، على سبيل المثال)؛ ويحدد المصطلح الثاني، الطبيعة الدقيقة للنص المراد ترجمته (نص جدلي، نص إعلامي، إلخ)؛ ويحدد المصطلح الثالث، «النموذج» الذي يعمل بصفته مرجعاً ضمنياً للنص (إن نصوص موليير تتعلق بالنصوص المسرحية، وهي نوع آخر يتعلق بنصوص ما بين السيميائية).

يتيح المنهج السيميائي إمكانية تصوّر العديد من «العوالم» باستخدام الأدوات المناسبة وتوسيع آفاق الترجمة من خلال دمج العلامات المنحدرة من أنظمة متنوعة. (Guidère، 2010: 58-60)

دراسات الترجمة اللسانية النصية - روبرت لاروزRobert Larose

نظـرًا لتعدد وجهـات النظر وتنوع الآفـاق النصية، فقد توجّـه العديد مـن المتخصصين في الترجمة إلى مناهـج استدلاليـة للترجمة. يقدم تحليل الخطاب إطار دراسة أكـثر صرامة للاقتراب من مشكلات الترجمـة. مـن وجهة نظر لسانيـة، فإن مصطلح الخطـابdiscours لا يغطي فقط بنـاء النص اللغوي وتنظيمـه، والعلاقات بين السياقات المتسلسلـة والاختلافات فيما بينها، ولكن أيضًا تفسير هذه السياقات والبعد الاجتماعي للارتباطات المتبادلة.

مـن هذا المنظـور، اقترح ديليسلDelisle (1980) طريقة ترجمـة تعتمد على تحليل الخطاب، لكنه كان مهتمًا فقط «بالنصوص العملية».

يحلـل اللغوي الكنـدي روبـرت لاروزRobert Larose في عملـه الشامل بعنـوان «نظريات الترجمة المعاصرة» Théories contemporaines de la traduction (1989)، العناصر المكوِّنة لخطابات الترجمـة خـلال الأعـوام 1960-1980، ولا سيمـا خطابـات فينـايVinay ودار بلنـتDarbelnet ومونـانMounin ونيداNida وكاتفـوردCatford وشتاينرSteiner وديليسـل Delisle ولادميرال Ladmiral ونيومارك‌Newmark.

يقـترح لاروزLarose نموذجًا غائيًا (يركز على الغاية من النص المترجم): «يتم قياس دقة الترجمة من خلال التوافق بين النية التواصلية ونتيجة الترجمة. هذا ما أطلقنا عليه اسم الترجمة الغائية. لا يوجد أي تصوّر للترجمة بعيد عن رابط الغاية هذا» إن الهدف من النموذج التكاملي للاروزLarose هو إظهار الجانب المتعلق بالنصوص الحالية. يميز بين نوعين من البنى في نصوص لغة المصدر ولغة الهدف:

1 - البنيـة الفوقيـة La superstructure والبنية الدونيةmacrostructure التي تشمل التنظيم السردي والجدلي، والوظائف النصية وأنماطها، ولكن أيضًا التنظيم الموضوعي للنص.

2 - البنيـة الصُغـرى La microstructure التي تشير إلى شـكل التعبير بمستوياته الثلاثة للتحليل (الصـرفي والمعجمـي والنحوي) ومن ناحيـة أخرى، تشير إلى شـكل المحتوى بمستوياتـه الأربعة للتحليل (الكتابي والصرفي والمعجمي والنحوي).

يقـترح لاروزLarose بالاستنـاد إلى الغايـة في تقييـم مستويـات الترجمـة المختلفـة هـذه. (Guidère، 2010، 55-57)

« Les théories de la traduction »، Zuzana Raková، Masarykovauniverzita Brno 2014.

المترجم رفعت عطفة: وجدت صعوبة في الترجمة من الإسبانية لعدم توفر قواميس



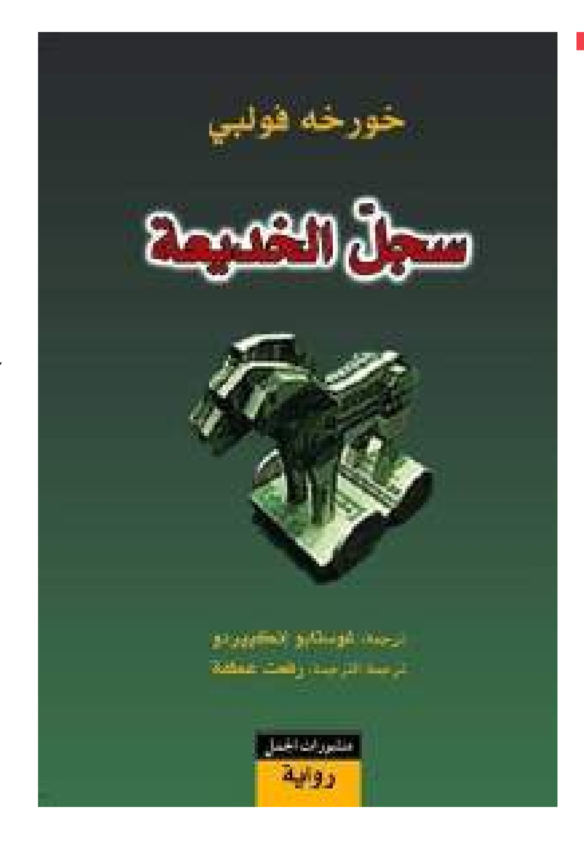
حوار سلوى صالح •

رفعت عطفة أديب سوري متعدد المواهب، متنوع الاهتمامات. إنه عضو اتحاد الكتاب العرب،وأحد الأسماء التي عملت في وزارة الثقافة، وخلفت أثراً في الثقافة ترجمة وتأليفاً وإدارة وتفاعلاً. هو مترجم غزير الإنتاج وقاص وروائي ومثقف، ولهذا سنجد في المقابلة التي أجرتها معه الصديقة سلوى الصالح أن مجموع هذه المكونات تنعكس في الحوار.



تلعب الترجمة دوراً فاعلاً في حياة الأمم لكونها وسيلة التعرف على العالم، ومصدراً من مصادر المعرفة، فضلاً عن كونها نافذة مشرعة على ثقافات العالم وآدابه وعلومه، وجسراً تنتقل عبره المعارف الإنسانية من حضارة إلى أخرى. وعلى الرغم من كثرة التعريفات التي أحاطت بعملية الترجمة وأهميتها لم يغفل النقّاد الدور الريادي الذي يضطلع به المترجم في النهضة العلمية والفكرية على مر العصور، وعدُّوه الفاعل الأول في تلاقي الثقافات، والعنصر الفعّال في عملية التواصل المعرفي وتوطين العلوم، فالمترجمون بالتالي هم أصحاب الفضل في إزالة الحواجز اللغوية، وجَسر الهوة بين الثقافات المختلفة.

• صحافية سورية.



وتزخر سورية بمترجمين كُثر أسهموا في إغناء المكتبة العربية بأمهات الكتب العالمية باذلين جهداً كبيراً في نقلها من مختلف لغات العالم إلى لغتنا العربية الأم، نختار من المترجمين السوريين لهذا العدد من مجلة «جسور ثقافية» المترجم السوري «رفعت عطفة» لنلقي الضوء على تجربته الغنية في مجال الترجمة وحصيلة نتاجه الإبداعي من خلال حوار شامل معه.

وصفته موسوعة ويكيبيديا بأنه من المثقفين الذين قاموا بدور الدينامو الثقافي.. ووصفه النقاد بأنه من أهم المترجمين السوريين في العالم العربي لاسيما في مجال اللغة الإسبانية التي نقل لنا منها روائع مهمة بلغت أكثر من ثمانين كتابا.

بدأ «رفعت عطفة» المولود في مصياف 1947 بتكوين مكتبته الخاصة مذ كان في الصف السادس الابتدائي، وفي أيام الصبا صار شغوفا بالقراءة لاسيما الكتب الأدبية، لتساهم المطالعة فيما بعد في تعزيز الجانب الإبداعي لديه.

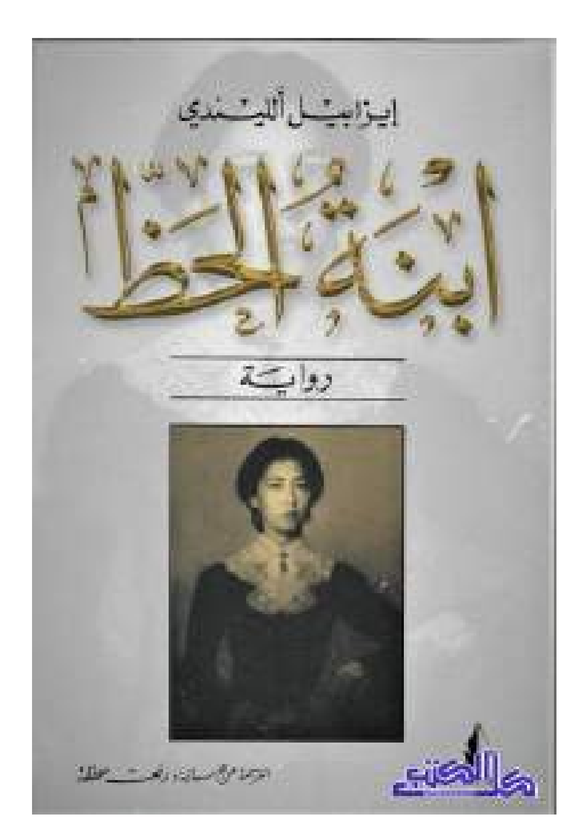
وخلال دراسته في إسبانيا استحوذته اللغة الإسبانية في البداية، ولما تمكن منها أخذه الأدب الإسباني إلى عوالم سحرية ليكتشف أن تلك العوالم هي ما كان يبحث عنه، كان محظوظاً في التعلّم على أيدي مدرّسين كبار يعدُّهم «عطفة» خبراء من عظماء القرن العشرين في إسبانيا، مثل فرناندو كارِّترْ ومانْولْ ألبارْ ومانزِلْ روثاس، الذين وضعوه على سكة البحث، وعلى سكة التعمُّق في اللغة، وعلى طريق اكتشاف اللغة، فترجم الكثير عن اللغة الإسبانية لأسماء هامة مثل : بابلو نيرودا، أغون وولف، غارثيا ماركيز، أنطونيو غالا، إيزابيل الليندي، رامون دل بالييه، لوركا، رينيه ماركس، مانويل سيبّولبيدا، ماريو بارغاس يوسا وآخرين، ويبقى عمله الأهم في الترجمة هو دون كيخوت لثربانتس .

- بداية كيف تقدم نفسك لقراء مجلة «جسور ثقافية»، كمترجم أولا، وكمؤلف ثانيا؟

لا شكّ أنا معروف كمترجم أكثر مما أنا كمؤلّف، ذلك لأنّني قدّمت في مجال الترجمة أعمالاً تتجاوز الثمانين كتاباً بينما لم أقدّم في مجال التأليف غير ديواني شعر: إغفاءات على حلم مُتكرّر (صدر عن معهد الدراسات الإسلامية، مدريد 1999 بمناسبة الذكرى الخمسين لتأسيسه من قبل الدكتور طه حسين وقصائد الحب والأمل (صدر في مدريد 2007 عن دار كاليبان) وكلاهما باللغتين العربية والإسبانية ، ورواية قربان ومجموعة الرجل الذي لم يمت باللغة العربية وصدرتا أيضاً في مدريد عام 2008 عن دار كاليبان وبالتالي لم أُعرف كمؤلف لأنّني لم أنشر في الدول العربية غير قصص متفرّقة.

- ترجمت مختلف الأجناس الأدبية من الرواية الى الشعر والقصة. أي هذه الأجناس يغريك بالترجمة أكثر من غيره؟

ترجمتُ كثيراً مما قرأتُ وأعجبني. ترجمتُ الشعرَ والمسرح والرواية، وأخذت هذه الأخيرةُ من وقتي قراءةً وترجمةً أكثر من الأجناس الأخرى.



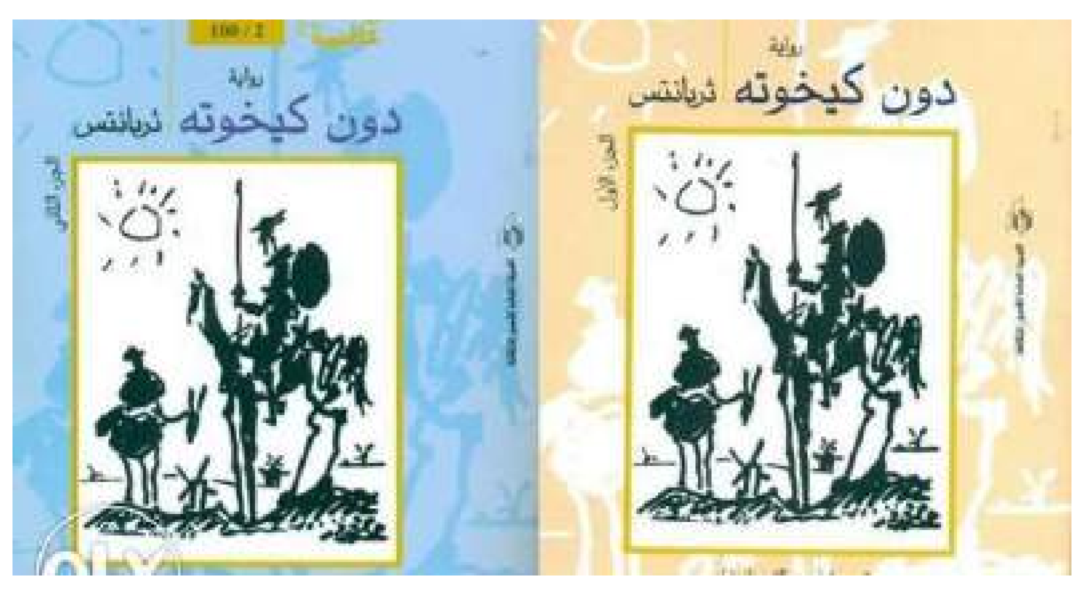
- كيف بدأ تحدي الترجمة لديك؟ وماهي المحفِّزات لدخولك عالم الترجمة؟

خلال دراستي لمادة المسرح الإسباني في النصف الأوّل من القرن العشرين كان المدرّس يحدّثنا عن مسرحي لم تنجح ترجماته إلى الإيطالية ولغات أخرى نظراً لأسلوبه الفريد، هذا الكاتب هو رامون ديل باليه-إنكلان. ولا أدري كيف قلتُ له: (سأترجِمُهُ أنا إلى العربية) ولم أكن يومها متمكّناً من اللغة الإسبانية بما يسمح لي بمثل هذا القرار، نظر إليّ المدرّس مليّاً باندهاش ولم يقل شيئاً.

وبالفعل بدأتُ أقرأُ مسرحيات هذا الكاتب العظيم وشرعتُ بعد عودتي من إسبانيا في نهاية 1974 بترجمة ثلاثية كوميديات بربرية التي صدرت بعد مختارات شعرية إسبانية كثيرة وديوان لبابلو نيرودا في ملحق الثورة الثقافي هو إن لم تخني الذاكرة حجارة السماء. وتتالت الترجمات وكان منها كتاب التساؤلات لنيرودا أيضاً الذي صدر عن وزارة الثقافة السورية عام 1978. وكنتُ محظوظاً إذ جاء الغلاف من تصميم الفنان الراحل رضا حسحس. وكنتُ وقتذاك مهتمّاً بالمسرح الذي كان يشهد في سورية نهضة حقيقية على كلّ الأصعدة. وهكذا تابعت الترجمة في مجال المسرح فصدرت لي مسرحيتان أمريكيتان لاتينيتان هما: لن يدخل الموت القصر لرينيه ماركيز، والغزاة لإيغون وولف، بعدها بدأت أهتمّ بترجمة ما أعجبني من روايات أمريكية لاتينية وإسبانية.

- معروف أن اللغة الإسبانية هي ثاني أهمّ لغة في العالم. كيف كان تأثير هذه اللغة على تكوينك الفكري والشخصي؟

لا شكّ أنّه كان للغة الإسبانية وآدابها ومعرفتي بتاريخ الأندلس الناتج عن معرفتي بهذه اللغة أثر كبير في تكوين شخصيتي الثقافية. فالتعايش مع الآخر ومعرفة شخصيته وتشكّلها عبر التاريخ يُضيف لشخصية أي شخص سليم بعداً إنسانياً واسعاً وإلى أي شخص موتور ضيقاً قومياً أو دينياً بائساً.



- أغنيت المكتبة العربية بالكثير من الكتب المترجمة عن الإسبانية وأهمها ثلاثية « كوميديات بربرية» لباليه-إنكلان، حدثنا عن أهمية هذه الثلاثية، وحيثيات ترجمتها.

سبق وتحدثت عن ترجمة هذه المجموعة، وهنا لا بدّ لي أن أضيف أنّ أعمال هذا الكاتب المسرحية قريبة جدّاً من سيناريوهات السينما من حيث كسر البعدين الزماني والمكاني. إضافةً إلى أنّه كاتب تناول الواقع الاجتماعيّ في إقليم غاليثيا (جليقية) بأسلوب فذ يمكن اختصاره بأنّه يرى هذا الواقع كما تُرى أيُّ صورة في قاعدة كأس معكوس، أو في مرايا محدّبة. وقد أخذت منّي ترجمتها من الوقت كثيراً.

وكنتُ أكاتب بعض زملائي في الدراسة المتخصّصين بهذا الكاتب للاستفسار عن بعض الصور المجازية التي كثيراً ما كانوا يجدون صعوبة في تفسير بعضها، والأصعب كان انتظار ردّ الأصدقاء الذي يتأخّر أحيانا أشهراً بطولها نظراً لمرورها على الرقابة. والأنكى من ذلك هو أنّ الرسائل كانت تصل ملتصقة بغلاف الرسالة نظراً لأنّ الرقابة تعيد لصق الغلاف فيضيع جزء يكون أحياناً هوالتفسير المطلوب.

- ترجمتَ لأشهر أدباء العالم مثل غارسيا مركيز وبابلو نيرودا وغيرهم.. أي هؤلاء الأدباء تأثرت به أكثر من غيره؟

أستطيع ان أقول بهذا الخصوص أنّه أكثر أو بالأحرى أوّل من تأثرت بهم هم: رامون دِل بالييه-إنكلان، لوركا، بابلو نيرودا، غارسيّا ماركيز، مانويل سيبّولبيدا. وأضيف أنّه ما من كاتب ترجمتُ له أو حتى قرأتُ له إلا وأثّر في نفسي وأثر بالتالي في تشكُّلِ شخصيّتي الثقافية، وهذا التشكّل المتواصل لن ينتهي إلا بانتهاء حياتي.

- ماذا أضاف عملك كمدير للمركز الثقافي السوري في إسبانيا إلى تجربتك الأدبية؟

الحقيقة انّني كنتُ أطمح لأن أعمل أكثر مما عملت. لكن على الرغم من الظروف غير المواتية والصعبة جدّاً التي أسّستُ فيها المركز الثقافي العربي السوري في مدريد في النصف الأوّل من عام 2005، فقد نال المركزُ في نهاية ذلك العام شهادة (أنشط مركز ثقافي في مدريد) وهذا كلّه محفوظ في أرشيف المركز. وكنا



قبـل صدور قرار تكليفي بإدارة مركز مدريد نُقيم أوّل ملتقى نحتي يقـوم به مركز ثقافي في البلد بمساهمات من أصدقـاء المركز، حين جاءني خبر التكليف وأنا في الملتقـى، فوعدت المشاركين بتأسيس ملتقيات نحتية في إسبانيـا ومشاركتهم فيها بإشـراف الصديق النحات أكثـم عبد الحميـد ومساهمته. وبالفعـل أسّسنا ما لم يقم به أيّ مركز ثقافي سوري في العالم.

- كيـف ساهمـت في إغنـاء التبـادل الثقـافي بين سورية وإسبانيا من خلال عملك هناك؟

صـادف أن كان العام2005 الذكرى 1250 لنزول «عبـد الرحمن الداخل «على شواطئ مدينة «المنكّـب» في الجنوب الإسباني. وبما أنّ عبد الرحمن الداخل كان سوريّـاً فـإن هذه الذكرى يجـب أن لا تقتصر على المحاضرات، «فقمت بوضـع برنـامج مهم للمناسبة بالتنسيق مع عمدة مدينة المنكّب الذي وافق على أن يتضمن البرنامج ملتقى نحتيّاً سورياً لمدة خمسة عشر يومـاً، ومعرضاً تشكيلياً سورياً، وآخر لمنتجات المهن اليدوية السورية، ومطبخاً سورياً، بالإضافة إلى حفل موسيقي وغنائي.

طلبـت مـن وزارة الثقافة في دمشق أن تكلّف النحات «أكثم عبد الحميد» بمهمّة الملتقى لكن للأسف لم أتلـقّ أي جـواب. وخلال إجازتي في سورية سألت المعنيين في الوزارة عن موضوع المشروع تبيّن لي أنّه أُهمل وأُرشِـف. وعندمـا قلت لهم إنّهـا مناسبة عظيمة يجـب ألا نفوّتها، قالوا: تأخّر الوقـت. ذهبت إلى مكتب الصديق أكثم في القلعة فتبين لي أيضاً أنّ أحداً لم يبلغه بالمشروع.

- كيف تغلبت على هذه الصعاب واستطعت إنجاز مشروعك؟

قلتُ للصديق أكثم: ستذهبون أنتم الذين شاركتم في ملتقى مصياف النحتيّ إلى إسبانيا وستشاركون في الاحتفاليـة، فقـد حضّروا لكـم في المنكّب اثنتي عشرة كتلـة رخامية لتنحتوها وحجـزوا لكم الفنادق. وبدأنـا نتحـرك واستطـاع الصديق أكثم أن يؤمـن بطاقات الطائرة ذهابـاً وإياباً، وأمنّـا معرضاً للفنون اليدوية، وبقي علينا تأمين المعرض التشكيلي والمطبخ والفرقة الفنية التي اعتذرت الوزارة عن تأمينها.

وزارني في مدريد الصديقان «طلال معلا وخالد الرز» وحين كلّمتهما عن المشروع لم يتردّدا في الموافقة على المشاركة وعلى حسابهما الخاص.. هكذا تغلبنا على ثلاثة أرباع المصاعب.

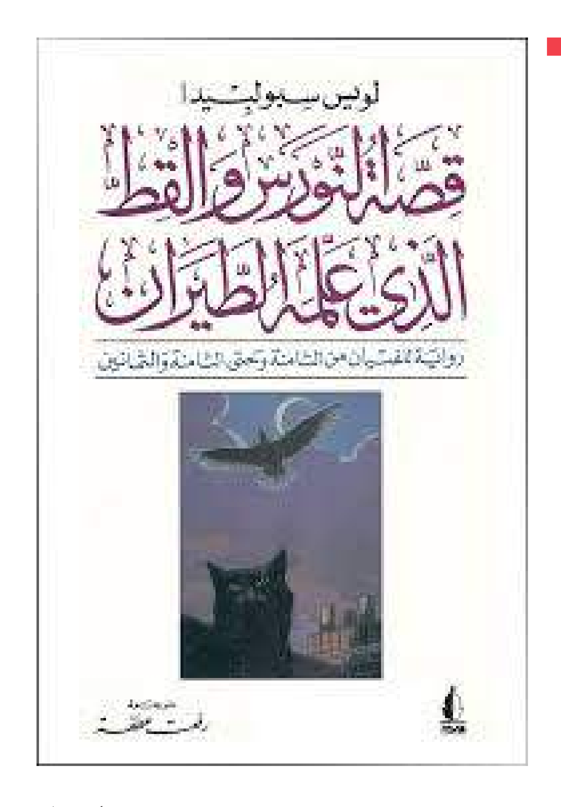
اتصلتُ في مدريد بصاحب مطعم حمصي فوافق مقابل مبلغ يُعدُّ زهيداً، وبما أنّنا لم نستطع أن نؤمّن فرقـة موسيقية فقد شكلنـا فرقة موسيقية للمركز بقيادة الموسيقي السـوري هامس بيطار وعضوية فنان سـوري آخر وفنانين مغاربة. أسسناها هناك باسم «الرصافة» التي حنّ إليها عبد الرحمن الداخل وسمى حديقـة باسمهـا. وهكـذا أرسلنا البرنامج إلى الـوزارة وإلى عمادة بلدية المنكّب متضمّنـاً كلّ ما طرحناه كمقـترح، وأقمنا أوّل أيّـام ثقافة سورية وملتقيات نحتية سورية في إسبانيا. كلّ هذا دون أن نتلقى أيَّ دعم

رسميّ، حتى إن بعض السوريين العاملين في إسبانيا كانوا يعزون عمداً نشاطاتنا المهمّة لجهات أخرى.

- هل نستطيع القول إنك تركت بصمتك الخاصة في إسبانيا، وعرّفت الإسبان على جوانب مهمة من الثقافة السورية ؟

دشّنا الحدائق النحتية السورية وكنّا نعمل على جعل «المنكّب» مدينة النحت السوري. على كلّ الأحوال كانت تجربة تأسيس المركز الثقافي العربي السوري في مدريد وإدارتي له خاتمة عملي الوظيفي التي أفتخر بها «، كما شكّلنا جمعية أصدقاء سورية من أساتذة جامعيين وباحثين، لكنّها أيضاً لم تستمر بسبب مزاجيات بعض الموظفين.

- لابد لكل مترجم من مواجهة صعوبات في عملية الترجمة. حدثنا عن الصعوبات والمعوقات التي واجهتها، وكيف تخطيتها؟



الترجمة عمل شاق، وكانت عملاً شاقاً جدّاً بالنسبة للغة الإسبانية وذلك لعدم وجود قواميس عربية - إسبانية، ولا إسبانية - عربية. فكنّا نعمد إلى استخدام القواميس الإسبانية -الفرنسية، والفرنسية- العربية أو الإنكليزية -الإسبانية، والإنكليزية- العربية، التي لم تكن بدورها كافية خاصّة في ترجمة الرواية، التي تحتوي على الكثير من الكلام العامّي الذي لا تتضمنه ولا حتى الموسوعات وتختلف دلالاته من بلد إلى آخر. الأمر صار اليوم مختلفاً بوجود الإنترنيت. ومع ذلك تبقى هناك صعوبة في إيجاد المفردة الموازية في المفهوم والمعنى وبخاصة في الرواية الحديثة.

ـ لكل مترجم طريقته في الترجمة. ماهي الآلية التي يتبعها رفعت عطفة في الترجمة، وعلى أي أساس يختار النص المراد ترجمته؟

لا شكّ أنّ لكلّ مترجم طريقته، وأنا بشكل عام أقوم بعد قراءة العمل المراد ترجمته بترجمة أوّلية ثم أعيد صياغته، وبعد ذلك أقرأ الترجمة لمعرفة ما إذا كان هناك بعض الأخطاء أو الهنات، ثم أطلب من دار النشر مراجعة العمل، ومع ذلك تبقى هناك بعض الهنات وأحياناً بعض الأخطاء التي تفوت المترجم والدار.

ـ هل يتقاطع أدب أمريكا اللاتينية مع الأدب الإسباني أم أن الأمر يقتصر على اللغة المشتركة بينهما؟

طبعاً يتقاطع الأدبان ويلتقيان في مراحل طويلة من التاريخ عندما كانت فيها أمريكا اللاتينية مستعمرة إسبانية وبرتغالية، وبقي هناك تقاطعات خاصة في الشعر والمسرح. لكنّ الرواية الأمريكية اللاتينية راحت

تتمايـز عن الإسبانية والبرتغالية في أواخـر أربعينيات وخمسينيات وستينيات القرن الماضي تحديداً حتى وصلت إلى الواقعية السحرية.

- إضـافة الى عملـك في الترجمـة كتبـت القصـة والرواية والشـعر، هل قمت بترجمـة كتاباتك الى الإسبانية أو أيّ لغة أخرى؟

ظهر لي في إسبانيا ديوانان شعريان بالعربية والإسبانية:» إغفاءات على حلم متكرّر» (مدريد 1999) و» قصائد الحب والأمل» (مدريد 2007) بالإضافة إلى بعض القصص في الدوريات الإسبانية.

- في مجموعتـك القصصيـة (الرجـل الـذي لم يمـت) مـا يشـبه السـيرة الذاتية، حدثنـا عن هذه المجموعة وعن كتاباتك القصصية بشكل عام.

ليسـت سيرة ذاتيـة، وتبدو كذلـك لأنّ الراوي فيها هـو الشخص الأول، هـي مجموعة كتبتها علـى مدى ما يقارب الثلاثين عامـاً، وتتناول جوانب من حياتنا في المرحلـة المعاصرة والبيئة التي أعيشـ فيها، ونُشرت كذلك في إسبانيا. كما نُشر كثير من قصصها في مجلة «الموقف الأدبي» التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب في دمشق، ومع ذلك رُفِضت المجموعة من اتحاد الكتاب نفسه رغم أني عضو فيه.

كمـا رفض الاتحاد الموافقة على نشر رواية قربـان التي تنطوي بالفعل على شيء من السيرة الذاتية. للأسف تدار الأمور عندنا بطريقة (الرقابة سيّدة) إلى حد ما.

- ألقيت عدداً من المحاضـرات البحثية ونظمت عدداً من الندوات في سـورية وإسـبانيا، حدثنا عنها وعن الموضوعات التي دارت حولها.

ألقيـت محاضرات كثيرة حول أدباء إسبان مثل «رامـون دِل بالييه– إنكلان،وثربانتس، والفتح العربي لإسبانيا، وتأثير الأدب العربي في الأدبِ الإسباني وفي نشأته.

ونظّمتُ بناء على اقتراح الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة في بداية تسعينيات القرن الماضي ندوة حول العلاقات العربية الإسبانية عبر التاريخ، ثمّ نظّمت ندوة أيّام الثقافة الإسبانية في دمشق. كمـا نظّمـت في إسبانيا خلال وجودي علـى رأس المركز الثقـافي العربي السوري، نـدوة حول نزار قبـاني، بالإضافة الى عدد من الندوات حول الآثار السوريـة، وأخرى عن كبير المستعربين الإسبان «بِـدرو مارتينـثْ مونتابِثْ». وعن اللغـة الفينيقية مع أمسية شعرية بالفينيقيـة والعربية والإسبانية وغيرها كثير.

- نلاحظ إقبال القراء العرب على الكتب المترجمة وعزوفهم عن المؤلفات العربية، ما هو السـبب برأيك؟

ربّما تعدّدت الأسباب ومنها أنّ الرواية مثلاً جاءتنا وكذلك الشعر بحلتهما الجديدة من أوروبا. ومنها أنّ الروايـة والشعـر العربيـين الحديثين لم يدخلا في المناهـج التعليمية الثانوية والجامعيـة إلا في مرحلة متأخـرة ودخلا على خجل بحسب البلـد العربي، فالرقابة ما تزال عندنا متحكّمـة بالإنتاج الأدبي. لدينا مفكرون وأدباء روائيون وشعراء عرب حقيقة تجاوزوا الكثيرين من الأدباء الغربيين نذكر منهم روائياً على



سبيـل المثال لا الحصر، عبـد الرحمن منيف، الطيّـب صالـح، صنـع الله إبراهيـم، رضوى عاشـور ونبيـل سليمـان وهـاني الراهب ومن الحديثـين خالد خليفة ومـن القاصين، يوسف إدريس، زكريا تامر، إبراهيم صموئيل ومحمد كامـل الخطيب وآخرين كثيرين، ومن الشعراء نزار قباني، أدونيـس، بدر شاكر السياب، أمل دنقـل، محمـود درويشـ. أسامة إسـبر وتميم عاشور إلى آخره.

وكثيرون مـن هؤلاء يستحقون جائزة نوبل، لكـنّ نوبل منحازة ومتحيزة، وإلا لكانت مُنِحت منذ سنوات كثيرة على الأقل لشاعرنا أدونيس، الـذي يُحقّق حضوراً على مستوى الثقافة العالمية، سواء من ناحية الشعر أو من ناحية الفكر بل والرسِم أو ما يُسمى بالكولاج الرقمي أيضاً.

- تكتسب الترجمة أهمية خاصة في حياة الشعوب، ما هو تأثير الترجمة على الفكر العربي برأيك؟

لا شـكّ أنّ أهمّية الترجمة في حياة الشعوب وتأثيرها في الفكر بل وفي مجالات الحياة والفنون جميعها كبـيران وكبيران جدّاً وهذا ليس عيباً. العيب هو أنّ النظـام السياسي العربي لم يكن مهتماً بتقدّم شعوبه بقـدر اهتمامـه بالحفاظ علـى وجوده في السلطة، من هنـا نحن كعرب نعيش هذا التخبّـط وهذا التدخل الأجنبي السافر والمريع في شؤون بلادنا وهذا العجز المطلق عن مواجهته.

- يـرى النقـاد أن أهـم ترجماتـك هو «دون كيخوتـه» لثربانتس، ما أهمية هـذا العمل، وكيف تلقّاه قراء العربية؟

لا شـكّ أن دون كيخوته من الأعمال المهمّـة وهو فاتحة الرواية الغربية. لكن الحكم على الترجمة يعود إلى النقـد العـارف والمطلع وليـس لي. ما اطلعت عليه مـن آراء بهذا الاتجاه مختلف من قـارئ إلى آخر، ومـا وصلنـي كان إيجابياً. ومع ذلك قرأت آراءً لقراء ليسوا نقاداً فيها تهكّم معتمدين بذلك على الترجمة الإنكليزية ومقتنعين بأنّها هي التي تُقاس عليها الجودة.

- ترجمت الكثير من المؤلفات الإسبانية إلى العربية، فهل ترجمت بالمقابل مؤلفات عربية إلى اللغة الإسبانية؟

ترجمتُ مختارات شعرية كثيرة وبعض القصص من العربية الى الإسبانية: ففي مجال الشعر ترجمتُ لأدونيس ومحمد الماغوط ومحمد علاء عبد المولى وأسامة أسبر وسمير سيكماني وآخرين كثيرين، وأعتقد أنّها لاقت استحساناً ممّن قرؤوها.

- كيف ترى المشهد الثقافي في سورية بعد عشر سنوات من الأزمة التي طالت البشر والحجر؟

المشهـد في سوريـة مشهد يُدمـي القلب والـروح، وليتها كانت (أزمـة) فالأزمات تُحـل بالحوار وليس بالسلاح.

- هل تعدُّ نفسك محظوظا لكونك عاصرت الحركة الثقافية النشطة في سبعينيات القرن الماضي في سورية وشاركت فيها؟

كنت محظوظا بذلك دون أدنى شك، وكنتُ أتمنى لو أثمرت تلك المرحلة في مجالات الحياة كافةً، لكنّها كانت للأسف مرحلة قصيرة بترت بعدها لسبب أو لآخر.

- بعـد مسيـرتك الغنيّة في مجال الترجمة والأدب، كيـف تقيّم هذه التجربة؟ وما هو طموحك المستقبلي في هذا المجال؟

كانـت تجربة غنية على المستـوى الشخصي. وطموحي أن تعود سورية موحّـدة وأن يعمّ الأمان في هذا البلد المنكوب.

- مـاذا تقـول لـمن يريدون دخـول عالم التـرجمة؟ وهل كل مـن أتقن لغة أجنبية بإمكانه أن يصـبح مترجماً؟

لاأقـول شيئاً، لأنّني لا أحب إسـداء النصائح. الآن هناك مترجمون سوريون من الإسبانية إلى العربية ومـن العربيـة إلى الإسبانية يُبدعون في ترجماتهم، دون أن يتلقوا نصائح من أحد. أذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر «جعفر العلوني» و«مها عطفه» وآخرين غيرهما أعتقد أنّهم سيتجاوزوننا لأنهم مجتهدون ويعيشون واقعاً مختلفاً من حيث إمكانية التواصل مع المصادر من خلال توفّر الشبكة العنكبوتية، التي ربّما لا يوجد ما لا تحتويه ويحتاجه المترجم.

طبعـاً ليـس كلّ من أتقن لغـةً أجنبية يمكنـه أن يُصبح مترجمـاً، إذ لا بدّ أن يمتلـك أدواتها: الثقافة الناتجة عن المتابعة والاهتمام والهمّ.

- حدثنا عن مشروعك الحالي في مجالي الترجمة والأدب، وكم يأخذ من وقتك؟

- مشروعـي الحـالي أن أتماثل للشفاء مـن أمراض تُراكمها السنون. وأن أنهـي روايةً بدأتها منذ سنوات، بالإضافة إلى مشروع نوع من الكتابة جديد أيضاً بدأته منذ سنوات.

- هل تم تكريمك في إسبانيا أو في وطنك سـورية كونك سـاهمت في إغناء الثقافة والأدب والفكر في كلا البلدين؟

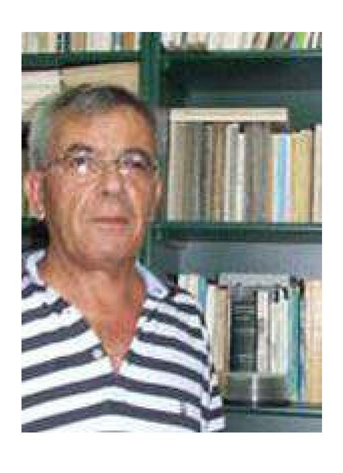
لم أُكـرّم في السابـق، ولا أسعـى لأن أُكـرّم الآنَ، في هذه الظـروف التي يمرّ بها بلدنـا وأمّتُنا على كلّ المستويـات والأصعـدة، في مثـل هذه الظروف أشعر أنّ من العيب عليّ أن أقبـل أيّ تكريم ما لم يكن تكريم الأصدقاء.

- لديك رصيد كبير من الكتب المترجمة، أيها تعتز بترجمته أكثر من غيره؟

إجمالاً لا يوجد أعمال ترجمتها لا أحبّها. لكن من أحبّها إلى قلبي عملان لـ «رامون دِل بالييه-إنكلان»، و«دون كيخوته»،وهما : المخطوط القرمزي وسجل الخديعة.

- هل هناك كتاب تمنيت ترجمته ولم تفعل لسبب أو لآخر؟

كثيرة هي الأعمال التي كان بودّي أن أترجمها ولم أتمكن. منها الأعمال الكاملة لرامون دِل باليه إنكلان وفديريكو غارثيّا لوركا. وكثيرة الأعمال التي كان بودّي أن أقرأها ولم أقرأها، فالحياة ضيقة لا تتسع لكلّ ما نرغب به.



- إلى أي حد تقارب ترجماتك النصوص الأصلية؟ وبماذا تتميز ترجماتك عن غيرها؟

في ترجماتي أحاول أن أنقل أسلوب الكاتب، لكن هذا السؤال لست مخوّلاً بالإجابة عنه.

- هل يحصل نوع من التواصل الروحي بينك وبين الكاتب الذي تترجم له حدَّ التماهي معه فكريا ونفسيا؟

نعم حدث هذا التواصل الروحي ويحدث كثيراً، خاصّة في الشعر. حدث هذا مع «لوركا» وحدث مع «بابلو نيرودا وأنطونيو غالا ومانويل متشادو» وآخرين، وهذا ما عبّر عنه بشكل أدهشني الشاعر محمد علاء عبد المولى في مقال له قرأته في صفحته على الفيسبوك.

- هل شعرت مرة خلال عملية الترجمة أنك أنت المؤلف، وأن العمل أصبح يخصك وحدك؟

بلى شعرت بشيء من التماهي وتمنّيت أن أكون المؤلّف، لكن ليس أن يخصني وحدي، فالإنسان يعبِّر عن نفسه وللآخرين وليس لنفسه فقط.



شخصية العدد



مو يان 管谟业 Guan Moye

2 شباط 1955

مو يان، مو يِن في نظام «ويد – جايلز Wade-Giles» للكتابة بالحروف اللاتينية للغة الصينية هو الاسم المستعار لغوان موي، الروائي الصيني وكاتب القصة القصيرة المشهور بسرده الخيالي والإنساني، الذي أصبح ذائع الصيت في الثمانينيات. ولد مو يان في قرية غيومي، مقاطعة شاندونغ، الصين عام 1955. فاز بجائزة نوبل في الأدب عام 2012.

التحق غوان موي بمدرسة ابتدائية في مسقط رأسه، لكنّه ترك الدراسة في الصف الخامس خلال الاضطرابات التي أحدثتها الثورة الثقافية. شارك في الأعمال الزراعية لسنوات قبل أن يبدأ العمل في مصنع عام 1973. انضم إلى جيش التحرير الشعبي عام 1976، وبدأ كتابة القصص عام 1981 تحت الاسم المستعار «مو يان»، الذي يعني «لا تتكلم».

أثناء دراسته للأدب في أكاديمية الفنون لجيش التحرير الشعبي من عام 1984 حتى عام 1986، نشر قصصاً مثل «فجل أحمر شفاف» و «انفجارات». نُشرت قصّته التاريخية الرومانسية (الذرة الرفيعة الحمراء، 1986) لاحقاً مع أربع قصص إضافية في (عائلة الذرة الرفيعة الحمراء، 1987)، وقد أكسبته شهرة واسعة، لاسيما بعد تحويلها إلى فيلم يحمل الاسم نفسه عام 1987.

في عمله اللاحق، تبنّى أساليب متنوعة – من الأسطورة إلى الواقعية، ومن السخرية إلى قصة الحب – إنما حكاياته كانت دائماً تتميز بالروح الإنسانية المتحمسة. نُشرت روايته «حكايات الثوم» عام 1989، ونُشرت أيضاً مجموعة «أعمال مو يان المجمّعة» عام

1995. مــن بين القصصــ الواردة في الكتاب الأخير، كان مويــان نفسه أكثر رضا عن (جمهورية النبيذ، 1992).

أما رواية (ثديان كبيران وردفان عريضان، 1995) فقد أثارت جدلاً بسبب محتواها الجنسي وإخفاقها في تصوير الصراع الطبقي وفقاً لخط الحزب الشيوعي الصيني.

أجــبر جيشــ التحرير الشعبي مو علــى كتابة نقد ذاتي للكتــاب وسحبه من النشر، (ومع ذلك، ظلّ العديد من النسخ المقرصنة متاحة).

ترك مويان منصبه في جيش التحرير الشعبي عام 1997، وعمل محرّراً في إحدى الصحــف، لكنّه استمر في كتابة الروايات، حيث كانــت قريته الريفية مكاناً لقصصه. اعــترف بأنّــه تأثّــر كثيراً بعدد كبــير من الكتّاب مثــل ويليام فوكــنر، وجيمس جويس، وغابرييــل غارسيا ماركيــز، وميناكامــي تسوتومو، وميشيمــا يوكيو، وكِنزابــورو أوي. تشمــل أعماله اللاحقــة مجموعة من ثماني قصص (شي فــو، ستفعل أي شيء مقابل ضحكة،2000)، ورواياته) موت خشــب الصندل، 2001)، (الحياة والموت أضنياني، 2006)، و(الضفدع، 2009).



خطاب مويان عند تلقيه جائزة نوبل في ستوكهولم «قصة حياتي»

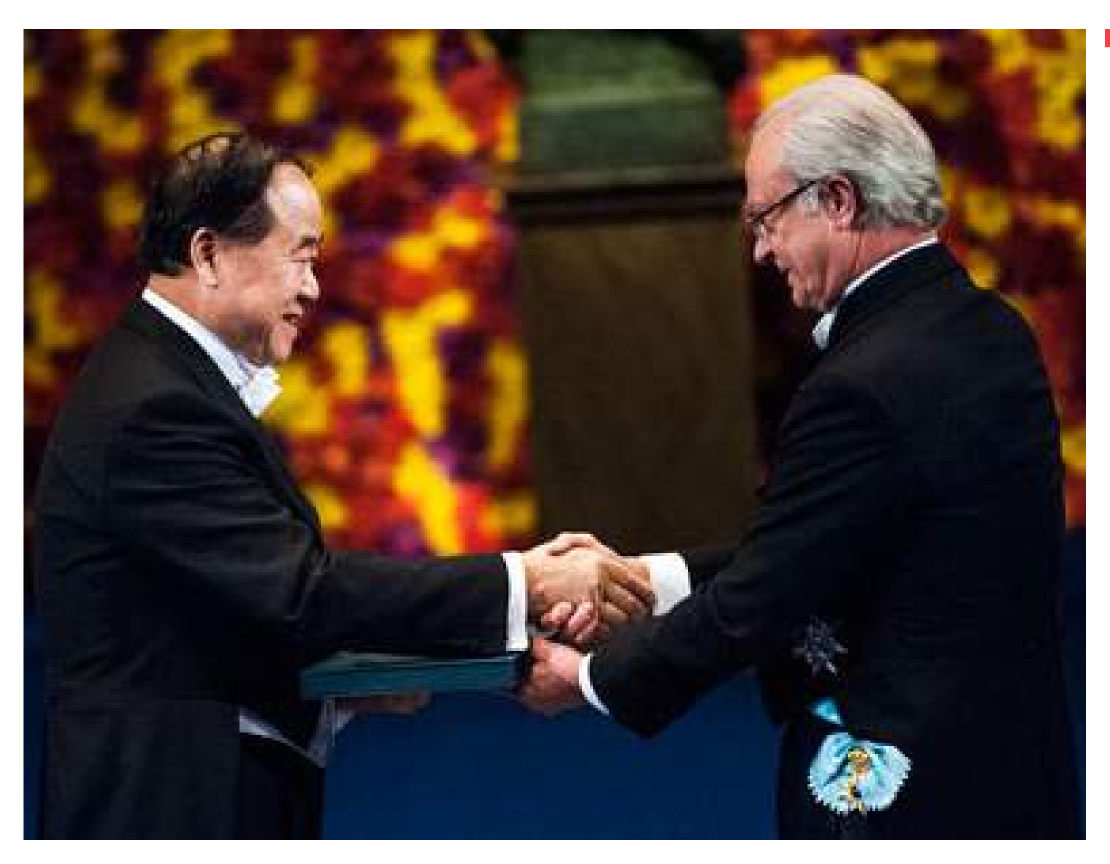
ترجمة: حسام الدين خضور •

وُلدت في الثاني من شباط/ فبراير عام 1955 لأسرة فلاحية في فرقة إنتاج قرية بينغان (Ping'an) في كومونة هِيَا (Heya)، في شمال شرق بلدة غاومي (Gaomi)، في مقاطعة شاندونغ (Shandong)، في جمهورية الصين الشعبية. الأصغر بين أربعة أطفال. لديّ شقيقان وأخت أكبر مني.

نظراً لأن والدي وشقيقه لم يكونا قد قسّما ممتلكات الأسرة بعد، كانت أسرتنا هي الأكبر في القرية. في هذه الأيام، يتدفق النّاس إلى رؤية «مكان إقامة مويان السابق»، الذي لم يتغير كثيراً منذ ولادتي؛ على الرغم من فقدان المبنيين الجانبيين، الأول في الشرق والآخر في الغرب وشجرتين – شجرة مشمش وشجرة كمثرى – في الفناء، الذي كثيراً ما يظهر في رواياتي.

ربما ينبغي أن أكتب عن شيء آخر غير الجوع في هذا الإيجاز عن حياتي؛ لكن عندما أفكّر في طفولتي، لا أستطيع تجنّب مشاهد الجوع؛ إنها محفورة في ذاكرتي. قد لا يكون الألم الجسدي الناجم عن الجوع وحده لا يطاق، فغياب الحب كان أكثر صعوبة في طفولتي. لم أكن محبوباً في القرية، في الحقيقة كنت مكروهاً. كتبت عن هذا الصبي في قصتي «الثور». على الرغم من أنه ليس أنا، إلا أن المشاعر التي خبرتها في طفولتي أعدتُ خلقها فيه. يمكنني أن أتحمَّل حقيقة أن الناس في قريتي كرهوني؛ ما كان صعباً عليّ أن أتحمّله هو حقيقة أنَّ حتى أسرتي لم تحبّني أيضاً. عندما أفكر في

• مترجم سوري.



ماضيّ، أجد أنه ليس لديّ أيُّ سبب للشكوى، لأنني أنا الذي جلبت هذه المشاعر على نفسي. فقد كنت كسولاً، ونهماً، وكثير الكلام. في الحقيقة، لم أمتلك أشياء كثيرة تستحق المحبة، وغالباً ما جعل ذلك أمي تتأوه. لحسن الحظ، امتلكت بعض المواهب الطبيعية. في المدرسة، على الرغم من الصعوبات التي واجهتها، كانت درجاتي، لاسيّما في الكتابة، استثنائية. قرأ أحد المعلمين في مدرسة متوسطة زراعية مجاورة، ذات مرة، إحدى مقالاتي في الصف الثالث لطلابه، حادثة جعلت والديّ فخورين. لكن عندئذٍ جاءت الثورة الثقافية، وتسببت موهبتي الضئيلة بضائقة كبيرة لهما. شيء ما كتبته على حائط المدرسة سبّب لهما مشكلات.

تركت المدرسة الابتدائية في صيف عام 1967، قبل تخرجي. وبما أنني كنت صغيراً جداً على العمل الشاق، أخذت أخرج كل يوم لرعاية الماشية وقطع العشب لفرقة الإنتاج. كان مشهد زملائي السابقين وهم يلعبون في فناء المدرسة عندما أقود حيواناتي ماراً بالبوابة يؤلمني دائماً. لقد خلق لديّ شعوراً بأنني مطرود من المجموعة، وحزناً من أن أغدو الآخر، وغرس ذلك الخوف في نفسي من أن أغدو منبوذاً. هذا الخوف، الذي شكل فصلاً مؤلماً من حقبة اتّسمت بحملات سياسية لا تنتهي، تسبّب في قيام عدد كبير من المثقفين ببيع أصدقائهم ونشر أكاذيب غير معقولة وإلقاء القمامة على رؤوسهم بكل ما للكلمة من معنى. يوجد هذا الرهاب حيثما يوجد ناس، لكنه قوي لاسيّما في الدول

نصيرة النزعة الجماعية. لقد وصفت هذه الظاهرة في كثير من رواياتي وابتدعت شخصيات حية تقف بمفردها في تحدي المجتمع. المزارع لان ليان، المزارع في فيلم «الحياة والموت يسبّبان لي الضنى» (Life and Death Are Wearing Me Out) الذي اختار عدم الانضمام إلى الفرقة، على غرار فلاح في قرية مجاورة دفع عربته ذات العجلات الخشبية ماراً ببوابة المدرسة وترك انطباعاً لا يُمحى في نفسي.

عندما أفكّر في مسيرتي في الكتابة، ربما كان ترك المدرسة الشيء الأفضل الذي حدث لي. بعد أن طردت من المجموعة، تحولت إلى طفل اعتاد أن يكون وحيداً. قضيت أيامي مع الماشية والأغنام والتجوّل في المراعي، توحّدت مع الطبيعة. لقد غذَّت هذه التجربة في داخلي تقديساً للعالم الطبيعي وولّدت لديّ فهماً لعالم الحيوان، وهذان بدورهما شكّلا أساساً لعالمي القصصي.

خلال أيامي في الرعي، حلمت بالنمو سريعاً، ببنية جسديّة مثل رجال القرية الأقوياء، شخص يمكنه رفع أشياء ثقيلة جداً مقارنة بالآخرين، يستطيع أن ينجز أعمالاً تفوق قدراتهم، ويفهم تقنيات العمل الأكثر تعقيداً، ويكسب بهذا احترام زملائه القرويين. طبعاً، كانت ممارسة فنون الدفاع عن النفس ومساعدة الضعيف على رأس قائمة أحلامي. لقد سكنني منزل قروي عجوز، اسمه وانغ، أستاذ فنون قتالية، وحكواتي رائع، وممارس تقنيات تدليك علاجية. مع خمس بنات ولا صبي، زاره بانتظام شبان القرية، أمل كل منهم بأن يصبح صهره، بينما أراد الآخرون دراسة فنون الدفاع عن النّفس وحسب. أردت أنا أيضاً دراسة فنون الدفاع عن النّفس، لكنني أحببت أيضاً أن أسمعه يروي القصص. على الرغم من أنني افتقرت إلى اللياقة البدنية والقدرة على التحمل لأغدو بارعاً في فنون الدفاع عن النّفس، إلا أنني سمعت بعض القصص الرائعة، التي صار كثير منها مادة لكتابتي.

شعر أبي بالذّنب لأن مكانته الطبقية قلّصت حقي في التعليم. لقد أُجبرت على ترك المدرسة، ليس لأنني كنت طالباً مؤذياً، بل لأن الأشخاص الأقوياء في قريتي كانوا يخشون أن أكتسب معرفة تضعني فوقهم. كتب أبي إلى أخي الأكبر، الذي درس في مدرسة مصنع في هونان، وطلب منه أن يسجلني حتى أتمكن من مواصلة دراستي. كتب أخي بسرعة قائلاً إن ذلك غير عملي البتّةَ. لا شكَّ أن تصوّراً رومانسياً سكن رأس أبي. مع أنه لم يتحدث قط عن تركي للمدرسة، إلا أنه كان قلقاً في أعماقه. في أحد الأيام، بعد قوله إنه يريدني أن أصير عضواً مفيداً في المجتمع، أخرج بعض الكتب الطبية التقليدية لأخي وطلب مني أن أقرأها حتى أفهمها تماماً. أخبرني أيضاً أن أدرس الطب الصيني تحت إشراف شقيق جدي خلال أوقات فراغي. قال إنه ربما لا توجد مهنة أفضل من مهنة الطبيب في البلاد جميعها. يصاب الجميع بالمرض في وقت ما، وبغض النظر عمن يدير البلاد، سيجد الطبيب عملاً دائماً.

حفظت بسرعة تلك الكتب القليلة، واغتنمت كل الفرص لمشاهدة عمي العظيم يعالج المرضى بالطب الصيني التقليدي. ولد لأسرة من مالكي الأراضي، فرّ ابنه الوحيد إلى تايوان مع الجيش

الوطني عام 1947. بهذا النوع من الخلفية الأسرية السيئة، كان يجب على دكتاتورية البروليتاريا، أن ترسلـه إلى عمل الأشغال الشاقة. لكنه، مرتدياً الحرير ومطلقاً لحيته، استمر في أخذ نبض مرضاه، ومعالجة أمراضهم. يثبت هذا الديالكتيك أن الفنون الطبية يمكنها أن تتخطّى الحدود الطبقية.

لم يشجعنـي هذا العـمُّ العظيم على الذهاب إلى الطّب. سألني: ما هـو الخير الذي سيفعله لك؟ أنـت تحتـاج إلى الخروج إلى العالم وإنجـاز أشياء كبيرة. رفض أن يعلمنـي مهاراته الطبية، وحثّني علـى قراءة الأعمال الكلاسيكية الصينية. قال، إذا لم تفعل ذلك، فسيظل الطب الصيني لغزاً دائماً لـك. وبالتالي بينما لم أتعلم فنون الطّب من عمي العظيـم، سمعت منه بعض القصص الرائعة التي تُفسِد التاريخ وتخترق الواقع، وتربط بين الجنة والجحيم والبشرية، وتتعامل مع الحيوانات والطبيعة والبشـر علـى قدم المسـاواة. والأهم أنه روى قصصـه الرائعة بضمير المتكلـم، دون أن يترك مجالاً للشـك في أصالتها، كمـا لو أنه رأى وسمع وعاش كل كلمة فيها، وهذا مـا جعلها قابلة للتصديق. بعد سنـوات، عندما قرأت روايات كافكا وغارسيا ماركيز، فهمت أسرارها. الحقيقة التي يجب أن تُقال، لم أهتـم بدراسـة الطب. الشيء الأهم الذي أردته هو أن أخـرج إلى العالم وأنجز أشياء كبيرة. لكنَّ المجتمـع وقـع في خضم الصـراع الطبقي، حيث حـدّد الخطوط الطبقيـة معياراً وحيـداً. المهن التي سمحـت لشـاب قروي أن يغادر المنـزل - جندي، طالب، عامل – وهذا مـا لا يمكن أن يقع في يد ابن أب مـن الفلاحـين المتوسطـين. لا شيء سوى الأوهام، ومـع ذلك طاردتها بـكل جوارحي. ذات مرة، بينما كنت أحلم بأن أصبح طالباً في كلية العمال والفلاحين والجنود، كتبت إلى وزير التعليم، وتلقيت بالفعـل ردّاً على رسالتي. على الرغم من كتابتها بلغة دواوينية (officialese)، فقد شجعتني كثيراً إلى درجـة تصوّرت فيها أن أبواب الكلية ستفتـح لي ذات يوم. حتى إنني تباهيت بذلك أمام الفتيات اللواتـي يعملـن في مطحنة القرية؛ اللواتي اعتقـدنَ أنني مخبول، ونشرنَ القصـة، وفي وقت قصير، انتشر إحساسي غير الواقعي بالقيمة بين القرويين الأذكياء كدعابة. وفي كل مرة قابلتني امرأة عجوز عاملتهـا زوجة ابنها بطريقـة سيئة، أتذكر أنها نادتني باسمي طفلاً وقالـت: «أنت لست أحمق، أنت فتى جيد. الأشخاص الذين يسخرون منك هم الحمقى.»

عندما رأى أبي أنني لست جيداً في الطب، شجّعني على الذّهاب إلى الموسيقا، كل ذلك لأنه شاهد عرضاً موسيقياً في اجتماع في مقرِّ المقاطعة؛ أثَّر فيه الهوكن (huqin) ذو الوترين والمزامير بشدة. قـال إن الحيـاة تتطلب مهارة ما، وعلى الرغم من أن العزف على الهوكن أو المزمار لا يُعَدّ مهنة، لكن إذا أتقنتـه جيـداً، فإنه يتفوّق على العمل في قرية ريفية. لا بـد أنه ناقش هذا الأمر مع أخيه الأصغر، لأنه بعد أيام قليلة، ركب عمي دراجته من مقر البلدية الرئيس مع هوكنلي، وقدّم لي عرض أغنية من نموذج أوبرا بكين. قال قبل أن تختار الهوكن، يجب أن تتعلم كيف تقرأ النوتة الموسيقية. إذا لم تفعل ذلـك، فلن تكون أكثر مـن موهبة محلية، مع فرصة ضئيلة لجـذب الأذواق الراقية، مهما تكن جودة مـا تقدمه. المسرح الكبير مخصص لمن يستطيع قراءة الموسيقى. في ذلـك الوقت كنت أُبجِّل عمي،

ولم أستطـع أن أتخيّـل أيَّ شخص يعزف على الهوكن مثلــه. اكتشفت لاحقاً أنه لم يقرأ الموسيقا، وأن مهاراتــه كانــت مثل مهارات الموسيقيين المحليين، وأنه أمل في أن أتمكن من الارتقاء إلى مستوى الفن الذي حلم به.

أخــذت الهوكن وبدأت بمفردي، وأنتجت ضجيجاً مخرشاً مثل صوت أسطوانة حجرية على محور خشبــي. قالت أمي: «خــذ استراحة، يا بني»، يثـير صوتها القلق والسخرية بالقـدر نفسه. «لدينا ما يكفــي من الأرز لهذا اليوم.» بعد فترة من الوقت، بدأت أشعــر أن إيقاعاتي الداخلية والأصوات التي أنتجهــا علــى الهوكن تتزامن على نحو حسن. وهذا يعني أن الألحان التي كانت تدور في رأسي وجدت تعبيراً لها في النوتات الموسيقية التي عزفتها. كان عقلي ويدي في تناسق تام. كان هذا هو المسار الذي اتخــذه موسيقيو القريــة لتعلّم العزف على الآلات الموسيقية، لكن معظمهــم توقّف عند هذه النقطة. عملـت قلّة موهوبة مع معلّم أو جرّبت بمفردها الارتقاء إلى المستوى المهني. بعد سنوات كثيرة، كتبت عن تجربتي مع الهوكن قصة سميتها: «الموسيقا الشعبية».

في الخامســة عشــرة من عمري كُلِّفــت بتسجيل نقاط العمل. في تلك الأيــام، كان يُطلب من كل عامل في فرقة إنتاج أن يحتفظ بـ «سجل العامل». كانت وظيفتي أن أذهب إلى غرفة خاصة بعد تناول وجبة العشاء وأُدخِل نقاط عمل كل عضو من أعضاء الجماعة في سجله أو سجلها. خدمت هذه الكتب كسجـل سنوي وحيد لعمل عضو الكومونة. في نهاية العام، تحدد النقاط المتراكمة للأسرة الحصص الغذائيــة والبدلات. نظراً لأن عمّي، قائد الفرقة، كان أُميّاً، فقد اختارني للتسجيل بدافع الخوف من محاولة بعضهم خداعه بأرقام زائفة.

وبوصفها المكان الذي يتجمّع فيه أعضاء الفرقة كلّ ليلة، كانت غرفة التسجيل المكان الذي جرت فيــه خلافــات متكرّرة حول توزيع نقاط العمل. كانت أيضاً المــكان الذي تتجمّع فيه الأخبار وأصبحت نافـذة لمراقبــة المجتمع. كانــت مسؤوليات وظيفتي هــي التي سرّعت نضجي، وخلقــت هوة بيني وبين الأطفــال الذين ما زالوا يتشاجرون ويتقاتلون في المدرسة. كنت ما أزال أنمو جسدياً، لكن الرضا عن العمل مع الكبار في سن مبكرة ساعدني على التطور إلى عامل منتج نسبياً، على الرغم من أنني عادة ما خدعت نفسي عندما كنت أقوم بمحاكاة مهارات العمال الأفضل.

خــلال هــذه الفترة، كرّست وقــت فراغي كلّه لقراءة كتــب المدرسة الثانوية، التــي تركها أخي في المنــزل، والكتــب الأخرى التــي استعرتها من القرى المجــاورة. قدّم جار «يميني» أعيــد إلى العمل في الحقول – هو خريج جامعي في الأدب الصيني – أنواع المعرفة الأدبية كلها لي، ووُلِد حلمي في الكتابة.

أصبحــت عامــلاً كاملاً في شباط/ فبراير 1973، عندما بلغــت الثامنة عشرة من عمري، ما عنــى أننــي أمتلك المهارات والخبرة للمشاركــة في جميع أشكال العمل، وأن قوتــي كافية لأداء أي مهمــة؛ دبــرت لتجميع العدد الأقصــى الممكن من نقاط العمــل. لبنـاء قوتي البدنيــة، ذهبت إلى البيــدر، كل مســاء، بعد تسجيل نقــاط العمل، لأتمرن مع رافعي الأسطوانــات الحجرية التي يزن

كل منهــا مئة جــين[1]؛ وأمكنني أن أقوم بمئــة ضغطة في المرة الواحدة. بعــد ذلك بوقت قصير، أرسلــت القرية مئة رجل قوي إلى مقاطعــة تشانغي (Changyi)، على بعد أكثر من مئتي لي[2] (li)، لحفر نهر جياولاي (Jiaolai). كنت واحداً من هؤلاء. شارك في مشروع المياه الضخم هذا مئــات الآلاف من العمال مــن ثلاث مقاطعات، عملوا من دون أي معــدّات سوى أيديهم وأكتافهم التــي حملت الأوساخ بعيداً. ما كان في السابق أرضاً مستوية حُوِّل إلى مجرى نهر واسع، وفي ذلك الوقــت، فكّــرت في الإمبراطور يانغ مــن سلالة ســوي (Sui)، الذي لا بُدَّ أنــه استخدم طريقة مماثلة لحفر القناة الكبرى، والفرق الوحيد هو مكبرات صوت على أعمدة أُقيمت في موقع العمل لبــثّ اقتباسات من أقــوال الرئيس ماو وأغاني التمجيد له. كانــت أماكن المعيشة بدائية - مجرد ثقوب في الأرض - وكان الطعام رديئاً، إذا كان كافياً لملء بطوننا. في تلك الأيام كانت لدي شهية مخيفــة. كان وعاء العصيدة بحجــم حوض صغير تقريباً. ومع ذلك، حتــى في ظل هذه الظروف الصعبة، علت أنواع من ألحان هارمونيكا في الجو كل ليلة، عزفها شاب من قريتنا. في تلك البيئة بدأت أفكر في رواية، رواية عن حفر نهر.

عدت من نهر جياولاي في موسم الحصاد، وبينما كنت أتجوّل في قريتي شعرت أنني غدوت رجلاً.

في خريــف ذلــك العــام، في 20 آب/ أغسطس على وجه الدقة، من خــلال اتصالات عمّي، حصلــت علــى وظيفة عامل متعاقــد في مصنع حلــج القطن الخامس في غومــي (Gaomi). بصفتــي عامــلاً متعاقداً، كنت مــا أزال أُعدُّ مقيماً في قريتي، وجزء مــن أجوري الشهرية كان يُرسَــل إلى القرية. تلقيت يوانــاً (Yuan) واحداً وخمسة وثلاثين فيناً (fen) في اليوم، ذهب ستــون بالمئــة منها إلى فرقة الإنتاج، وتُرِك لي ما مجموعه أقل من عشرين يواناً. لكن هذا كان مبلغــاً لا بأســ به في تلك الأيام، وجعل عمل العقد عملاً رائعــاً يتطلب توصية خارجية وموافقة كادر القرية؛ وليس عمل أي شخص مؤهل. تحدث أحد أعمامي، محاسب المصنع، إلى سكرتير الحــزب في القرية، الذي وافق على طلبي بمضض بشرط أن تذهب ابنته أيضاً. كتبت عن هذا في قصة «القطن الأبيض».

جــاء مئــات العمال المتعاقديــن إلى المصنع من نحو مئــة قرية في عشرات الكومونــات بالمقاطعة، بالإضافة إلى السكان المحليين المدينيين الذين انتظروا تعيينات وظيفية، وبعض الطلاب المرسلين من كينغــداو (Qingdao). ظهر الجميع في أفضل ملابسهــم، لاسيّما الشابات، اللواتي فتح مظهرهن الأنيــق عينــي شخص مثلي، شــاب قلما ابتعد مــن قريته. كان معظــم العمال قد التحقــوا بالمدرسة الإعدادية، وكان بينهم عدد قليل يمكنه العزف على آلات موسيقية أو يغني جيداً. أعطت موسيقاهم

1) وحدة وزن صينية تساوي نصف كيلو غرام ـ المترجم.

2) وحدة طول صينية تساوي نصف كيلو متر ـ المترجم.

شعـوراً بأننــي غادرت حدود القرية الموحلـة حيث «حتى السيف المرصّع بالألماسـ يصدأ»، ودخلت في صفوف الطبقة العليا.

لكـن هذا النوع مـن الوهم لم يدم. في الواقع، كان ثمة نوعان فقط مـن الناس في المصنع: سكان المدينة والبلدة، الذين تناولوا طعاماً عالي الجودة، والقرويون، الذين تناولوا الطعام الذي وزعته فرقة الإنتـاج. علـى الرغم من أنهم كانوا متساوين نظرياً، إلا أنهم في الواقـع كانوا أي شيء إلا متساوين. كان جميـع العمال المتعاقدين يحلمون بأن يصبحوا يوماً مـا عمالاً نظاميين، وفي هذه العملية، سكان مـدن يكسبون ما يكفيهم لتنـاول طعام أفضل، وبينما كنا مستلقين علـى أسرّتنا في الليل، نظرنا من النافذة إلى النجوم وحلمنا أحلامنا.

كان العمـل في المصنـع موسمياً. وصل محصول القطن السنوي من عشرات القرى في منتصف الشهـر القمري الثامـن. ونظراً لعدم وجـود مستودعات، تُرك القطن الخام في العـراء في أكوام بلغ ارتفاعهـا أمتاراً عدة، مشهد ظاهر للعيـان. بفضل مكانة عمي، كُلِّفت بوظيفة كاتب موازين، مسؤول عن وزن محصول المزارعين، وظيفة تتطلب عدّاداً، وقليلاً من التعليم.

بـدأ العمل الحقيقي بعد أن اشـترى المصنع الكمية المرغوبة من القطن، وأرسِل إلى ورشة الحلج، المـكان الـذي يُفصَل فيه بـين الجوزات والبذور. جـرى تشغيل ما مجموعه عشريـن أسطوانة وعدداً مماثـلاً مـن الشابات، حيث كانت جبال القطن تنتظر رميها بـين زوج من الأسطوانات بوتيرة ثابتة. لقد كان عملاً مملاً وخطيراً. لم يمر عام دون وقوع إصابات. وضعت النساء أقنعة المستشفى، وكانت رموشهن مغطاة بالزغب القطني إلى درجة لا يمكنك رؤية شكلهن. لم يكن المصنع مزوداً بمرشّحات هـواء، وعندمـا يعالَج القطن عالي الجـودة، كانت الأليـاف القطنية الدقيقة تطفـو في جميع أنحاء المصنـع. لكـن ألياف القطن ذات الجـودة المنخفضة فكانت تندمج بالغبار وتلـوث الهواء، ويُستنشَق بعضها على الرغم من وجود أقنعة الوجه. أصبحت إحدى هؤلاء النساء، **دو كِنلان** (DuQinlan)، زوجتي.

حدث ذلك بسرعة كبيرة. قبل أن تسنح لي فرصة للاستقرار في مرحلة البلوغ، خطبت لأتزوج. لم أكـن قـد عملت في المصنـع أكثر قليلاً من شهر عندما فاجأني رجل يُدعـى **لي** – هو أيضاً عامل متعاقـد – بقولـه إنه سيعرفنــي بشخص ما، ابنة أختـه، عاملة جيدة لا تخاف مـن الصعوبات في مواجهـة الحياة. دعـاني إلى منزله للاحتفال بعيد ميـلاده، وكانت **دو كنلان** هنـاك. سألتني: ما مكانـة عائلتـك الطبقيـة؟ قلت فلاحين متوسطـين. سألتها السـؤال نفسه. قالـت فلاحين فقراء. لاحظـت سمة مـن التفوق في ردها، غرس في نفســي نوعاً من عقدة نقص. سرعـان ما تبعت ذلك الترتيبـات، وخُطِبنـا أنـا وهي قبـل أن أسألها عن عمرها. بـدا كل شيء غير واقعـي لزمن طويل. اجتمـاع واحـد، وتعليقان من وإلى، وتشابك قدر شخصين، تمامـاً مثل ذلك! حسن، هذا ما حدث. عشـت منذ عام 1973 وحتى الآن مع ابنة فلاح فقـير. ربينا ابنتنا، وواجهنا صعوبات كثيرة خلال

أربعين عاماً، لكن في النهاية ظهرنا معاً، هي وأنا، على منصة نوبل، وفي معنى ما، يجب أن يكون هذا بمنزلة شهادة على عاطفتنا المتبادلة.

كان هدفي أن أصنع حياة في العالم. سهلت تلك السنوات الثلاث في المصنع مغادرتي النهائية من المنزل: أثناء وجودي هناك، بالإضافة إلى إقامة صلات مع الموهوبين ورفع مستواي الثقافي، من حيث هدفي بعيد المدى، أرست تجربتي الأساس للكتابة في السنوات التي ستأتي. وضعت عيني على الجيش كمخرج. على الرغم من أن احتمالات قبول ابن فلاح متوسط في الجيش كانت ضئيلة للغاية، وعلى الرغم من أنني استجبت مرتين لدعوة التجنيد واجتزت الاختبارات البدنية، إلا أنني لم أُقبَل، لكنني رفضت الاستسلام. إذا كنت سأحقق حلمي، فلابد أن أكون في الجيش، لأنه المكان الوحيد الذي يمكن لشاب مثلي أن يحقّق فيه إمكاناته في المجتمع في ذلك الوقت. في شتاء عام 1976، انتهزت فرصة للعمال المتعاقدين للتقدم مباشرة إلى الكومونة التي يعملون فيها، متجاوزين مستوى القرية، وبدعم من بعض كوادر القوات المسلحة، تلقيت أخيراً تبليغ تجنيدي.

كانت مهمتي الأولى أن أقوم بواجب الحراسة في موقع عسكري صغير. كانت ثكناتنا قريبة من حظيرة لتربية الماشية، ومن موقعي استطعت أن أرى أبقاراً وخيولاً مربوطة إلى أوتاد، وكانت حقول القمح في الربيع والذرة في الخريف مشاهد يومية. شعرت أن كل ما يميزني عن السكان المحليين هو هندامي العسكري. كان التناقض بين حياتي العسكرية المثالية والشيء الحقيقي كبيراً إلى درجة توقعت فيها أنني سأخرج من الجيش وأعود إلى القرية في غضون عامين. كان أسوأ ما يمكن التفكير فيه هو أنني قد لا أستعيد وظيفتي في مصنع معالجة القطن، حتى كعامل متعاقد.

توفي ماو تسي تونغ في أيلول/ سبتمبر من ذلك العام، ودخلت الصين حقبة تاريخية جديدة. لم يمضِ وقت طويل حتى استأنفت مجلة «**أدب الشعب**» والمجلات الأخرى الصدور. ورُفِع الحظر عن «**الأعشاب السامة**» وظهر «**أدب الندبات**» إلى حيز الوجود. سيطر جنون الأدب على الأمة، ووُلد حلمي الأدبي من جديد. اشتركت في مجلات أدبية عديدة واستعرت عشرات الروايات المرموقة من مكتبة المقاطعة، حيث كانت صديقة أحد رفاقي تعمل. بدأت في إنشاء خطوط قصة في رأسي عندما كنت في الخدمة ولذت بسقيفة الأدوات لبدء الكتابة خلال إجازتي. محاولتي الأولى، مسرحية، أخذت عنوان «**الطلاق**». كتبتها على غرار الأعمال الدرامية الشعبية في ذلك الزمن. أتبعت ذلك بعمل صغير بعنوان «**قصة ماما**». أرسلتهما إلى مجلات عدة، ورفضتهما. أذكر ذات مرة أن أحد محرري المجلة ضمَّن رسالة شخصية مع قسيمة الرفض. ومع أنه أبلغني أنهم لن ينشروا عملي، لكنني سررت بذلك.

عدت إلى البيت في تموز/ يوليو 1979 للزواج من **دو كنلان**، لكن قبل أن تنتهي إجازة زواجي، تلقيت برقية للعودة إلى وحدتي، وهو ما فعلته دون تأخير، وعلمت أنني عُيِّنت في هيبي (Hebei) التابعة لمدينة بودِنغ (Baoding). شعر رفاقي أنه يجري إعدادي للترقية إلى رتب الضباط، وكنت متحمساً للأخبار.

كانـت وحدتـي الجديـدة في واد عميق في الجبال، هـي منطقة قاعدة خلال الحـرب مع اليابان، ورحلـة مئتي **لي** على الطرق الجبلية الوعرة إلى بودنغ. كانت مهمتي الأولى قائد فصيلة، مسؤول عن تدريب ستة عشر من خريجي الثانوية العامة. كان عليهم أن يتعلموا المهارات العسكرية الأساسية من تدريبات التشكيل إلى الرماية واستخدام القنابل اليدوية. كانت مهاراتي العسكرية ضعيفة للغاية إلى درجـة أن أيّـاً من المتدربين لم ينجح في حشدهم كجنود. بعـد الانتهاء من تدريب المجندين، بقيت في الوحـدة ككاتب خاص وأمين مكتبة. كانـت هذه المهمة علامة أكيدة علـى أن رؤسائي كانوا يهيئونني لرتب الضباط. لكن بعد فترة وجيزة من إعادة تكليفي، أصدرت الإدارة السياسية العامة أمراً بوقف الترقية المباشرة للمجنّدين إلى رتبة ضابط؛ لا يمكن الموافقة على مثل هذه الترقيات إلا بعد أن يكون المرشّح قد أكمل تدريب الأكاديمية العسكرية. وقد عرقل هذا ترقيتي. لكن بنداً في الوثيقة نصّ على مـا يلي: «يمكن ترقية الجنـود الاستثنائيين إلى مرتبة الكادر، إذا وافق قسم الكادر في قيادة المنطقة العسكرية أو الأعلى». وقد كان خيط أمل في خضم يأسي.

منحتنـي وظيفتي ككاتب خاص وأمين مكتبة فسحة خاصة للقـراءة، وكنت مثل سمكة في الماء مع آلاف المجلدات في المكتبة. قبل مضي وقت طويل، عيّنني رؤسائي مدرِّساً مسؤولًا عن تدريس الفلسفة والاقتصـاد السياسي لصفّين من الطلاب. كان الموضوعان غريبين تماماً بالنسبة إليّ، لكن المنصب خلـق الشرط لترقيتي المحتملة، فعـزّزت نفسي وقبلت المهمة، مستفيداً من العطلة الصيفية في قراءة أكـبر عدد ممكن مـن كتب المكتبة في الفلسفـة والاقتصـاد السياسي استعداداً لقاعـة الدرس. كان ذلـك أيضاً الوقت الذي بدأت فيه الكتابة ثانية. في أيلـول/ سبتمبر 1981، نُشرت قصتي القصيرة «**ليلة ربيعية ممطرة**» في مجلة بودنغ الأدبية **لوتس بوند** (Lotus Pond) كاختيار أول في عددها الخامس. ولدت ابنتي شاوشاو (Xiaoxiao) في القرية في 3 تشرين الثاني/ نوفمبر. كانت الطبيبة التي أشرفت على ولادتها ابنة عمي الأكبر، نموذج العمة في روايتي «**الضفادع**». نقلت زوجتي في عربة إلى المركـز الصحـي، الذي كانت مرافقه بدائية في أحسن الأحوال؛ كان اليوم بارداً، وانتظرت خارج غرفة الولادة أصغي إلى حديث عمتي وضحكها الحاد. كتبت كل هذا في رواية «**قصائد الثوم**» (The Garlic Ballads).

عـزّز نشر قصة «**ليلة ربيعية ممطـرة**» ثقتي بنفسي وأطلق شغفي للكتابة. كان دعم مجلة **لوتس بونـد** نعمة، فقـد نشر محرروها خمساً من قصصي علـى التوالي، حتى إنَّ الكاتب الشهير **صَـن لي** (Sun Li) كتب مقالاً نقدياً امتدح فيه قصة «**الموسيقا الشعبية**».

في تمـوز/ يوليو 1982، جـرت ترقيتي كمدرِّس نظامـي، وهو ما كان بمنزلـة تعديل للقواعد. لم يمضِ وقت طويل بعد ذلك حتى نُقِلت إلى بكين.

في أيلـول/ سبتمـبر 1984، حصلت على درجات عالية في الامتحـان في قسم الأدب في أكاديمية الفنون (PLA).

كان القبـول في الأكاديميـة نقطة تحـول رئيسة في مسيرتي الأدبية. هناك قمـت بدراسة منهجية لتاريخ الأدب الصيني والأجنبي وقرأت روايات أجنبية مترجمة كثيرة: ألهمتني أعمال فوكنر وغارسيا ماركيـز وآخريـن إلى التركيز على المحليـة. أصبحت بلدة غومي الشماليـة الشرقية (Northeast Gaomi) مملكتي الأدبية؛ وغدت ذكريات الطفولة والأشخاص في مسقط رأسي مادة خيالي.

في آذار/ مارس 1985، أثـار نشر روايتـي القصيرة «**الجزرة الشفافة**» ردود فعل قوية. رسّخت مكانتي ككاتب وكانت مسؤولة جزئياً عن تغيير وجه الأدب الصيني المعاصر.

في العـام التـالي، نشـرتُ سلسلة من الروايـات الصغـيرة – «**النهر الجاف**» و «**الكلب الأبيض والأرجوحة**» و «**الانفجار**» و «**الدَخْن الأحمر**» – مـا أطلـق عليه النقاد «قصـف السجاد» الأدبي (carpet bombing). أزال عملـي مفهومـاً أدبياً متحجراً ظلَّ يقيّد الكتـاب الصينيين لعقود. لم تُنشَـر أعمال كثيرة إلا بعد أن تثير عواصف جـدل نارية. ليس من قبيل المبالغة أن أقول إنني جازفت كثـيراً بمـا كتبته، وقد صُدم كثـيرون وشعـروا بالإهانة عندما علمـوا أن قسـم الأدب في الأكاديمية العسكريـة قد أنتج كاتباً مثلي. خلال اللحظات الأكثر صعوبة، قام معلمي الموقر، ورئيس قسم الأدب في الأكاديميـة والكاتب المرموق بطريقته، السيد شـو هوايجونغ (XuHuaizhong)، بحمايتي من الهجمات.

غالباً ما يندهش الأجانب عندما يعلمون أن لدى الجيش الصيني مكوناً أدبياً، لكن هذا كان مكوناً فريـداً من مكونـات التاريخ الصيني الحديـث. كان الكتاب العسكريون أساسيـين في تطوير وتحويل الأدب الصيني الجديد. بتجارب جريئة وتحدي المشقات، خدمنا كطليعة.

عُيِّنـت بعد تخرجي في أكاديمية الفنـون كاتباً في القسم الثقافي في وحـدة عسكرية. هناك كتبت سلسلة من الروايات في بيئة شمال شرق بلدة غومي. أي شخص يقرأ «**قصائد الثوم**»، و«**ثلاث عشرة خطوة**» اليـوم سوف يذهل بقوة النقد والشجاعـة في دفاعي عن الفقراء والمحرومين. في خريف عام 1988، قُبِلت في ندوة للخريجين حول الكتابة الإبداعية قدمتها بشكل مشترك جامعة بكين النظامية وأكاديمية لو شون الأدبية. أثناء حضور الفصول، كتبت، بين أعمال أخرى، **جمهورية النبيذ**. تتغلغل هذه الأعمال كلها في جذور الفساد بعمق من منظور إنساني، وبالنسبة إلى طريقة تفكيري، هـي أكثر أهمية كأدب من «روايات المسؤولين» و «مكافحة الفساد» التي اكتسبت شعبية فيما بعد.

عندما عدت إلى الوطن عام 1995، كتبت الرواية المثيرة للجدل «**ثديان كبيران وردفان عريضان**» (Big Breasts and Wide Hips)، وقـد تعرضت لانتقادات شديدة. بين السمات الأكثر شيوعاً في الفـن القصصي الصيني المعاصر هو استيلاء السياسـة على الفن، حيث تحل السرديّات القائمة علـى الطبقة محل تلك القائمة على الإنسانية. كانت رواية **ثديان كبيران وردفان عريضـان** بمنزلة تدمـير كامل لهـذا المفهوم الأدبي الضيـق، وقد صدم نشرهـا الأوساط الأدبيـة والفكرية إلى درجة يجدها القراء الحاليون غير قابلة للتصور.

تركت الجيش في تشرين الأول/ أكتوبر 1997 وعملت في صحيفة برَكيوريتوريت دايلي (Procuratorate Daily). خلال السنوات العشر التي أمضيتها في النشر، كتبت ثلاث روايات، هي: «**موت خشب الصندل**» و«**أسير الحرب**!» و «**الحياة والموت أضنياني**».

شكّلت رواية «**موت خشب الصندل**» تغييراً في مسار حياتي المهنية في الكتابة على مدى عشرين عاماً. في سعيي إلى التحرر من التأثيرات الغربيّة، لا سيّما الواقعيّة السحريّة في أمريكا اللاتينية، شرعت في كتابة رواية بأسلوبي المميز، مستوحىً من الخصائص الصينية. للوصول إلى هذا الهدف، اعتمدت في غذائي على الثقافة الشعبية، لا سيما الدراما، في كتابة «رواية مستوحاة من الدراما». على الرغم من أن الرواية تدور أحداثها في أواخر عصر تشينغ، إلا أنها مشبعة بوعي معاصر. لقد ورثت فيها وطورت نقداً للخصائص الوطنية مارسه لو شون (Lu Xun) وغيره من الكتاب المعاصرين وابتكرت مجموعة من الشخصيات الرمزية الغنية.

تبع ذلك **أسير الحرب**! في هذه الرواية، استخدمت «اللحم المملوء بالماء»، التي بنيت على حالة واقعية، كنقطة دخول في تكوين رواية من منظور صبي، ما أدى إلى رواية تُقرأ مثل قصة خيالية. في عمل من أعمال التحدي، طلب بطل الرواية، لو شياوتُنغ (Luo Xiaotong)، من أعضاء هيكل السلطة قتله بسكينه، خدعة استخدمها البروليتاريون الخشنون على نحوٍ شائع في المجتمع الزراعي الصيني. لقد شاهدت مثل هذا المشهد في السوق بأم عيني.

في عام 2005، عندما عانيت من الأرق الشديد، كتبت رواية الحياة والموت أضنياني (Life and Death Are Wearing Me Out) في غضون ثلاثة وأربعين يوماً. استعرت فيها مفهوم «عجلة الحياة» البوذي لإلقاء الضوء على نصف قرن من التغييرات الهائلة في المجتمع الصيني، التي جرى سردها من منظور الحيوانات. أنا أستكشف أكثر القضايا أهمية في المجتمع الصيني الحديث، واصفاً سلسلة من المآسي المرتبطة بالأرض. وبطبيعة الحال، ما أجده أكثر إرضاءً في هذه الرواية ليس أهميتها الاجتماعية، بل الشخصيات التمثيلية التي تسكنها.

في تشرين الأول/ أكتوبر نُقِلت إلى معهد بحوث الفنون الصينية، حيث أعمل اليوم. وفي عام 2009، ظهرت روايتي **الضفادع**.

لقد أشرت مراراً وتكراراً إلى أن «**الضفادع**» رواية عن الناس وليست عن «تنظيم الأسرة». في الروايات التي تتناول القضايا الاجتماعية، غالباً ما يكون المؤلف غائباً، لكن في هذه الرواية قمت بتضمين نفسي كهدف للكشف والنقد.

في 11تشرين الأول/ أكتوبر 2012، حصلت على جائزة نوبل للآداب.

النظر إلى الوراء على مسار حياتي تجربة عاطفية جداً. الأشخاص الذين ينتقدونني لا يمكنهم أن يتخيّلوا المعاناة التي تحملتها. إن الشجاعة التي أظهرتها في مهاجمة ما كان يُعدّ أدباً ثورياً أصيلاً، وعدم الخوف من أن أرسَل إلى الجحيم هو أمر لا يمكن للأفراد الفاسدين فهمه اليوم. معرفة ما

يكمـن في قلبي غـير ممكن إلا بقراءة أعمـالي المكتوبة بعنايـة. لقد تأثرت كثـيراً بمفاهيم الأخلاق التقليديـة. معاملة النـاس بلطف وإخلاص هي المبـادئ التي أسّست عليها علاقاتـي الشخصية. في شبابـي كرهت الشر بحماسة ولم أهب الموت في محاربـة الأشرار. لكن مع تقدمي في السنّ واكتساب فهم أكبر للناس، اعتدل موقفي تدريجياً. أنا أتعرف على نفسي على نحوٍ أفضل طوال الوقت، وأكتسب فهمـاً للآخريـن أكثر شمولاً. مسرحيتـي، جنغ كي «بتاعنـا» (Our Jing Ke[3])، التي عُرضت في بكين في عام 2012، هي تعبير عن فهمي الجديد للناس وسعيي الجاد إلى تحقيق مثالي بِـ «رجل ذي شخصية نبيلة».

إذا كانت الحياة نهراً، فأنا الآن في نهاياته.

لن أزمجر أكثر، ولم أعد أُفضِّل الأمواج.

أمتلك القدرة على التعايش مع القذارات والأوحال.

وأخفي قوتي في مكان بعيد المنال.

أنا حكواتي، أروي قصص النـاس، وأستمتع بمشاهدة المسرحيات، وأكتب المسرحيات أيضاً، لكنني لا أُمثِّل فيها.

3) حـارس وخـادم ولـي العهـد دان في دولة اليـان، توفي عام 227. قـام بمحاولة اغتيال فاشـلة للملك جنغ الـذي أصبح فيما بعد الإمبراطور الأول للصين باسم (كين شي هوانغ) ـ المترجم.



مو يان وتشانغ ييمو، شاعرية مشتركة: مواءمة سينمائية في فيلم الذرة الحمراء (1987)

تأليف: آنا لابيلا سانشو

ترجمة د. أحمد عبد الكريم الشعبان •

آنا لابيلا سانشو: مجازة جامعية في تاريخ الفن. طالبة زمالة بحثية (ضمن برنامج تأهيل المعلمين الجامعيين) من قسم تاريخ الفن في جامعة سرقسطة، تبحث حول العمل السينمائي عند المخرج الصيني تشانغ ييمو.

ملخص:

لا يمكن فهم عمل تشانغ ييمو السينمائي من دون الدور الذي يلعبه الأدب فيه، ولن يكون الأدب الصيني بكامل حلّته من دون المخرج ييمو، لأن النجاح العالمي الذي حققته أفلامه قد رفع من قيمة العمل الأدبي الأصلي الذي تستند إليه الأفلام.

اعتمد تشانغ ييمو في فيلمه الأول «الذرة الحمراء» على الرواية التي تحمل الاسم نفسه للكاتب «مو يان» الحائز مؤخراً على جائزة نوبل في الأدب. في هذا المقال سوف نتفحّص أبرز جوانب عملية المواءمة بين العمل الأدبي والفيلم، ونحلّل الدوافع الكامنة وراء استمراريتها وتصدّعاتها.

الكلمات المفتاحية:

تشانغ ييمو، مو يان، الذرة الرفيعة الحمراء، الأدب والسينما، المواءمة السينمائية.

• باحث ومترجم سوري، أستاذ الاعلام وعلوم الاتصال في جامعة ملقا .

مقدمة:

أرادَ تشانـغ ييمو[1] أنْ يصبح مخرجاً منذ سنواتـه الأولى في أكاديمية بكين السينمائية. وعلى الرغم من تخرّجه متخصِّصاً في السينما، ولتحقيق تلك القفزة كان بحاجة للحصول على القصة الصحيحة[2] التـي وجدها في روايـة «مو يان» (الـذرة الحمراء) (1987). الفيلـم الذي رواه حفيـد الأبطال بطريقة التعليـق الصوتـي، يحكي قصـة «أجدادي»: جيوير، «جدتـي» متزوجة من رجل مصـاب بالجذام صاحب معمل تقطير في «شيبالي بو»، لي داتو، إنما، في طريقها إلى منزلها الجديد تلتقي «جدي» الذي ينتهي بهما المطاف إلى لقاء غرامي بين الذرة الطويلة. وبعد بضعة أيام، قتل زوج «جدتي» المصاب بالجذام، لذا كان عليها أن تتولى عملية التقطير وتقبُّل «جدي» كشريك لها. تسير الحياة بسكينة، ويصبح لديهم ابن -والد الـراوي- ويصبح النبيذ الـذي يصنعونه مشهوراً في جميع أنحاء المنطقة. فجـأة، تندلع الحرب الصينية اليابانيـة ويُقتـل رئيس العمال السابق للتقطـير، «الأخ لوهان»، علناً. فتشجّع جيويـر جدي ووالدي وعمال التقطير على التعهد بالانتقام لمقتل لوهان. وفي الكمين الذي يعدّونه لليابانيين، تُقتل جدتي وتخفق القنابل المصنوعة من نبيذ الذرة، ولا ينجو سوى جدي ووالدي.

حقّـق الفيلـم نجاحاً هائـلاً داخل الصين وخارجها، لدرجـة فوزه بجائزة الـدُّب الذهبي في مهرجان برلـين السينمائـي في عام 1988، ليصبح أول فيلم مـن جمهورية الصين الشعبيـة[3] يفوز بجائزة بهذه الأهمية على الصعيد العالمي.

«مو يان»[4]، هو الاسم المستعار الذي يُوقِّع به «غوان موييه» أعماله والذي يعني في اللغة الصينية «لا

---

1) ولد تشـانغ ييمو عام 1951 في مدينة شـيان، مقاطعة شنشـي. على الرغم من تخرجه في التصوير السينمائي من أكاديمية بكين للأفـلام، فـي عام 1987، حقق قفزة في صناعة الأفلام من خلال فيلمه الطويـل الأول، "الذرة الحمراء"، ومنذ ذلك الحين نال استحسـان الجمهـور والنقّاد بوصفه صانع الأفلام الأكثر شـهرة وإثارة للجدل في التصوير السـينمائي الصيني وأحد أسـاتذة المشهد السينمائي الدولي. يمكن الاطلاع على دراسة واسعة عن المؤلف وعمله في «لابيلا سانشو» المخرج السينمائي الصيني تشانغ ييمو و»ثلاثية القمع» (الذرة الحمراء)، 1989؛ (جو دو) بذور الأقحوان، 1990؛ (الفانوس الأحمر)، 1991،»شاعرية والتزام»، «ثلاثة أزمنة ولون»، سرقسطة، كلية الآداب والفلسفة جامعة سرقسطة، قسم تاريخ الفن، 2010. أطروحة الماجستير في الدراسـات المتقدمة في تاريخ الفن. و»لابيلا سانشـو»، «عمل المخرج السينمائي تشـانغ ييمو كوسيلة لانتقال ونهج للثقافة الصينية المعاصرة. والإبداع الفني كجسـر بين الشـرق والغرب»، على البحث في الفن الآسيوي في البلدان الناطقة بالإسبانية، مجموعة أبحاث جامعة كومبلوتنسي في فن آسيا، مجموعة بحوث آسيا 2012 (CD-ROM).

2) يعتـرف المخـرج بأنه قارئ نهم ويلجأ بشـكل عـام إلى الأدب للعثور على القصص التي يبني عليهـا أفلامه لأنه معجب بجودة الكتّـاب الصينيين المعاصرين، الذين يفهم كونهم أسـاس السـينما. انظر "مايفير"، "عن النـوع الاجتماعي، والدولة، والرقابة، والعاصمة الخارجية: مقابلة مع المخرج الصيني تشـانغ ييمو"، مدرج في غيتوارد (مقابلات تشـانغ ييمو) جامعة ميسيسـيبي للصحافة، 2001، ص. 43. والأرقام تدعم ما قاله: خمسة عشر من أفلامه السبعة عشر هي جزء من عمل أدبي. ويستند "الذرة الحمراء" على رواية تحمل الاسم نفسه من "مو يان"؛ "جودو" في فوكسي، "فوكسي ليو هنغ"؛ الفانوس الأحمر. روايات "سو تونغ" الثلاثة؛ "تشـيو جو"، "امرأة صينية"...إلخ. لقد كان انتشـار هذه الأعمال الأدبية نتيجة تبنّيها سـينمائياً من "تشانغ ييمو" لدرجة أنّ العديد منهم قد تبنّوا العنوان الذي أعطاه المخرج، متجاهلين الأصل.

3) أصبح اسمها جمهورية الصين الشعبية منذ ذلك الوقت.

4) لمزيـد مـن المعلومـات حول حيـاة مو يان وعمله ، انظر ماريـن لاكارتا، **"القياس والاسـتقبال والتهميش**: ترجمات الأدب الصيني الحديث والمعاصر في إسبانيا»، باريس، المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية (IN ALCO)/ برشلونة، جامعة برشـلونة المستقلة، مدرسـة الدكتوراه للغات وللآداب ومجتمعات العالم قسم الترجمة التحريرية والشفوية، 2012، ص. 351-416، (رسالة دكتوراة).

تتكلـم[5]»، ولد في عام 1955 في مقاطعة شاندونـغ في منطقة غومي الخالدة إلى الأبد في رواياته. التحق بالجيشـ عــام 1976، ونشر قصته الأولى في عام 1981، وبذلك بدأ واحدة من أكثر المهن الأدبية صلابة في جمهورية الصين الشعبية المعاصرة[6]، التي أكسبته التقدير ليس فقط في بلده الأصلي ولكن أيضاً على المستوى الدولي بحصوله على العديد من الجوائز[7]، من بينها جائزة نوبل في الأدب لعام.2012[8]

روايــة الــذرة الحمــراء تناسبت تمامــا مع مــا كان يبحث عنــه «تشانغ ييمــو»، حيث بدت لــه القصة وشخصياتهــا رائعة، معرباً عن مخاوفــه نفسها بشأن الحرية الحيويّة والكمال الــذي حُرِم منهما الشعب الصيني[9] لفترة طويلة. بالإضافة إلى ذلك، جذبته إلى حد كبير القوة البصرية المثيرة للغاية التي كانت لدى الذرة الحمراء[10] والنبيذ طوال القصة[11].

وقــد أتــاح له «وو تيان مينغ»[12]، رئيســ استوديو شيان السينمائي، الفرصــة للقيام بذلك، حيث قدم

---

5) وفقا لكلماته الخاصة، اختار ذلك الاسم المستعار لأن مو يان"لا تتكلم"، هو ما كان والداه يخبرانه به دائما خلال طفولته لأن الحياة لم تكن طبيعية، لذا طلب مني والداي عدم الكلام. ,وقالا لي إذا تحدثت في الخارج وقلت ما كنت تفكّر فيه ستقع في المتاعب، لذلك استمعت إليهما ولم أتكلم، كما يقول هايكس أ، «أنا سعيد وخائف للغاية» ، مجلة Ñ، (11-X2012) ، متاحة على الإنترنت: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Mo-Yan-tremendamente-felizasustado_0_790121179.2012)-11-html, (fecha de consulta: 20

6) مــع أعمــال مثل الذرة الحمراء (1987)، قصص الثــوم (1988)، جمهورية النبيذ (1992)، صــدور كبيرة وأوراك عريضة (1996)، شيفو، يمكنك فعل أي شيء من أجل المتعة (2000)، الحياة والموت يرهقاني (2006) والضفدع (2009)، وجميعها نشرتها دور النشر:(ألف والأول وكاليس وبقية دور النشر في إسبانيا).

7) من بين العديد من الجوائز التي حصل عليها طوال حياته المهنية، نود أن نسلّط الضوء على جائزة نيومان للأدب الصيني، التي حصل عليها في عام 2009 عن روايته الحياة والموت يرهاقنني ، وجائزة ماو دان التي حصل عليها عام 2011 عن روايته الضفدع.

8) على الرغم من أن اسمه كان يُعدُّ أحد الفائزين المحتملين لسنوات، إلا أن الأكاديمية السويدية لم تعلن حتى 11 أكتوبر 2012 عن فوز الكاتب الصيني بجائزة نوبل عن "من يدمج بواقعية الهلوسة والحكايات الشعبية والتاريخ والمعاصرة". لمزيد من المعلومات حول هذا الموضوع: http://www.nobelprize.corg/nobel_prize/literature/laureates/2012/yan.html

9) "يختلف الأشــخاص على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية والعصور التي يعيشــون فيها حول علة ماهية الحياة المرضية، لكن يجب على الناس أن يدركوا أن الحياة الحرّة وغير المقيدة هي في حد ذاتها جمال الحياة. ولا يمكننا أن نســمح لأنفســنا مرة أخرى بأن نُجبَر على العيش في أي نوع من القيود المصطنعة والتقليدية" (من مقابلة مع تشانغ ييمو في دياننيغ بيشو كانكاو زيليو، 1988، ص 18). تحت إشراف كلارك ب. إعادة اختراع الصين/ الجامعة الصينية للصحافة في هونغ كونغ 2005 ص. 170.

10) الذرة الرفيعة عبارة عن عشــب يُزرع للاســتفادة من الحبوب المستخدمة للاســتهلاك البشري والحيواني، وكذلك السنابل المستخدمة في العلف. كما يتم تقطير المشــروبات الكحولية منها ويمكن أن يتراوح ارتفاع ســيقانها بين متر وثلاثة أمتار. هناك أكثر من عشــرين نوعاً فرعياً من الذرة، من بينها الذرة الحمراء. تستخدم هذه الذرة في الصين على نطاق واسع لصناعة "كوالينج جيو" وهو ما يترجم حرفياً إلى "نبيذ الذرة" على الرغم من ذلك تجدر الإشــارة الى أنه بســبب درجة كحوله بين 38 و63 درجة، وخصائصه فهو أشــبه بالخمر من النبيذ حسب مفهومنا الغربي. وفي الهند يُعرف مشروب الذرة الحمراء بكحول الجوار وهو الاسم الذي يترجم إليه أحيانا.

11) كتب مو يان أيضاً عن لون الذرة الحمراء، ذلك اللون الأحمر الغامق. لذلك كان هناك عنصر بصري قوي للغاية في الرواية، والذي جذبني أيضاً (بيري)، إم، أحاديث بالصور، مقابلات مع صانعي الأفلام الصينيين المعاصرين، نيويورك، جامعة كولومبيا للصحافة، 2004، ص 115).

12) درس وو تيان مينغ (شنشــي، 1939) الإخراج في أكاديمية بكين للســينما، وأثبت نفســه كواحد من أكثر المخرجين إثارة للاهتمام من الجيل الرابع. وفي عام 1984 أصبح رئيســاً لاســتوديو شيان الســينمائي، الذي روّج من خلاله لسلسلة من الأفلام الغربية - التي تكيفت بالطبــع مــع الحالــة الصينية - ودعم مخرجي الجيل الخامس، حيث عُدَّ مرشــدا أو عرّاباً لها. عاش فــي المنفى في الولايات المتحدة من 1989 حتــى 1994. كمخــرج تبــرز أفلامه: حياة، والبئر القديم، وملــك الأقنعة، أما كمنتج، حادث المدفع الأســود، لص الخيل والذرة الحمراء. لمزيد من المعلومات حول وو تيانمينغ، انظر تشانغ يي: موسوعة الفيلم الصيني، لندن-نيويورك، روتليدج، 1998، ص370.



لـه الدعم المالي تحـت ثلاثة شـروط: ألّا يسبّب له ذلك أي مشكلات سياسية؛ أن يحقّق الفيلم جودة فنية رائعة؛ وأن يحقّق أرباحاً كبيرة على شباك التذاكر. حقق تشانغ ييمـو كل التوقعات من خلال أداء واحد من أروع الأفلام لأول مرّة في تاريخ السينما.

تصدعات واستمرارية:

تمكّن تشانغ ييمو من الاعتماد على مو يان ذاته[13]، مما سهّل بـلا شك مهمة ليست بهـذه البساطة لتكييف رواية من أكـثر من خمسمائة صفحة لفيلم مدته تسعون دقيقـة. كان لا بُـدَّ من القيام بعمليـة توليف جذرية عبر القيـام بعمليـة اصطفـاء حـذرة للقصـص والمشاهـد والشخصيات[14] بالإضافة إلى التكثيف والتبسيط، مما دفعهـم إلى تجاهل بعض الأفـكار مثل استخدام وجهات نظـر متعـدّدة أو إدراج مزايـا خارقـة للطبيعـة إحـدى مميـزات الواقعية السحرية[15] «لمـو يان» لتحقيق تدفق مثالي وتماسك سينمائـي يسمح للمشاهد بقراءة خطية وبسيطة.

أما بالنسبة للشخصيات، فإن تشانغ ييمو يأخذ من المصدر الأدبي «جدتي»، داي فنغ ليان، -التي أعيد تسميتهـا في الفيلـم جيوير، «جدي»، يوزاناو أو القائد يـوزاناو- الذي يشار إليه خلال الفيلم فقط باسم «رئيس الحمّالين»، «والدي»، «العم أرهات» - الذي يسمونه في الفيلم «الأخ لوهان»، قاطع الطريق ذو العنق المرقـط - الـذي سيتم تغيير اسمــه إلى سيرتيرو سانبو- زوج «جدتي»، شــان بيانلانغ، - في الفيلم الذي سيشــار إليــه باسم لي داتو أو لي كابيزون — والنـادل- الجـزار. إن تطور الفيلم يعطي لكل شخصية قيمة أقـل بكثـير من قيمتها في الرواية، وبينما يتم أخذ بعض الشخصيــات بالقيمة الاسميّة، يتم تعديل بعضها الآخر على نحو كبير من أجل التكيف مع الاحتياجات السردية للفيلم.

---

13) شيونبينغ، ج.، "نقاش حول فيلم الذرة الحمراء"، من برنامج مقابلات مضطربة: حوارات مع صانعي الفيلم الصيني المعاصر، تايبيــه، يونليو للنشــر، 1999. تمت استشــارته في النســخة المترجمة باللغــة الإنكليزية من قبـل Stepha nie Deboer في جيتوارد، ف، تشانغ ييمو. اقتباس مفتوح ص 3-14/ مشهد ص3.

14) معظـم المقاطـع المختارة للفيلم مأخـوذة من فصلي "الذرة الحمراء" و "نبيذ الذرة الحمــراء". انظر "الذرة الحمراء"، في مو يان، الذرة الحمراء، برشلونة، دار ألف للنشر 2009، ص 9-115، و "نبيذ الذرة الحمراء"، المرجع نفسه، ص 117-223.

15) يقع عمل مو يان ضمن ما يســمى بـ "الواقعية الســحرية"، لذا يلزم الإشــارة إلى غابرييل غارســيا ماركيز. ومع ذلك، يوضح الكاتــب الصينــي أنــه قرأ مائة عام من العزلــة عندما كان قد أنهى كتابة الفصول الأولى من الــذرة الحمراء. على الرغم من أن أوجه التوافق بين أحدهما والآخر واضحة، يجب ألا ننسى أن كلاهما ينبع من الاهتمامات نفسها ومن لحظة ثقافية مماثلة. يفضل بعض المؤلفين شــرح الواقعية الســحرية لمو يان من خلال ملاحظة تأثّر الأدب الصيني بمكونات خارقة للطبيعة مثل عمل بو سونجلينج (1640-1715). لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة انظر مارين لاكارتا، م.، "القياس والاستقبال والتهميش..."، المرجع ص 362-366.

وجهات نظر:

أولاً، ينبغـي إيلاء اهتمام خاص للتصـدّع الذي يعرضه الفيلم فيما يتعلـق باستخدام وجهات النظر. في الـذرة الحمراء، يستخـدم مو يان، للمرّة الأولى في حياته الأدبية وجهة النظـر المتعددة التي تُبنى على العديد من الرواة الذين يتبادلون السرد مما يقدم رؤية عالمية للحقائق، وللشخصيات، المبنية من مختلف الموضوعـات. تُسرد الرواية مـن منظور ضمير المتكلم أنا[16] من راوٍ يقـدّم نفسه على أنه «الحفيد» الذي سيخبرنا قصة «أجداده» من خلال تجارب «والده» الذي يكون هو من يخبره بالقصة في نهاية المطاف.

«الحفيد» يُخاطِب المُشاهد من زمان حاضر ويخبرنا عن الأحداث الماضية وكأنه كان شاهداً عليها، أو يتبنّى وجهة نظر «والده» أو «جدّته» أو «جدّه» مما يجعله، بطريقة معينة، راوياً من منظور الشخص الثالث وفي الوقـت نفســه هي مفارقة تاريخيــة يتبنّاها، اعتماداً علــى اللحظة، كموقفٍ من قريـب أو بعيد – مثل النظرة البالغة أو الطفولية – فيما يتعلق بالأحداث التي يرويها[17].

هذا التعقيد في وجهات النظر يبرز مبسطاً في الفيلم الذي يروي لنا قصته «الحفيد» في الزمن الحاضر مـن خـلال الرؤية التي نقلها إليه والده. بالإضافة إلى ذلك، في حـين أنّ وجهة نظر الرواية تتأرجح بتبني نظـرة «جـدي» و«والدي» في معظم النَّص، إلا أنّها تتبنّى في الفيلـم بشكل بارز نظرة «جدّتي»، ممّا يجعلها الشخصية المركزية للفيلم.

ومــع ذلك، يتشارك الراويان الشعـور نفسه بالتوق إلى الصين القديمة، وهو شعور رهيب ولكنه جذاب للغايـة، وينقلان تصـوراً مفاده أنّ الناس اليـوم لا يعيشون بالرغبة نفسها ولا يبـدون القوة التي أظهرها أسلافهـم. الأول يفعـل ذلك من خلال الكلمة، في أجزاء مثل: «كان الشباب من جيل جدي يشاركون الذرة في بلـدة غوامــي الشمالية الشرقيــة قوتها وأصالتها في حـين أننا نحن، أبناء الأجيـال اللاحقة، لا نصلح أن نكـون حتــى شمعة في أيامهم[18]، يغمرني شعـور غير مريح بانحدار أصالتنــا[19]». في حين أن الثاني يفعل ذلك بطريقة أكثر دهاء من خلال التناغم وتفسير التعليق الصوتي للراوي[20] الذي لا يسمح، ببرود ودون مبــالاة، لأي نــوع من المشاعر بالظهـور، وبالتالي يجسِّد تضــاد العاطفة المفرطة التــي تمثل وتعيش وتعبّر بها بقية الشخصيات[21]. وبهذا الصدد، ينبغي أن نذكر أنه في الصين، الإشارة إلى شخص بكلمة

---

16) في الروايات السابقة، استخدم الراوي بمنظور ضمير المتكلم أنا وأنت وهو. ومع ذلك، في الذرة الحمراء يتم التحدث منذ البداية بصيغة جدتي وجدي وأبي ومنظور الشخص الأول في الوقت نفسه هو منظور الراوي الغائب. عندما أكتب الضمير أنا، أكون مكافئاً للراوي الغائب، ولكن بمجرد أن أكتب جدتي، أتبنى وجهة نظرها ويمكنني التعبير عن عالمها الداخلي بطريقة مباشـرة للغاية؛ إنها طريقة عملية للغاية لِلسّرد، وهي أكثر ثراءً وانفتاحاً من مجرد استخدام منظور الراوي الغائب. (مارين لاكارتا، م، " القياس والاستقبال والتهميش ..." المرجع السابق ، ص 358).

17) المرجع نفسه، ص. 360.

18) مو يان، الذرة الحمراء، مرجع سابق الذكر، ص63.

19) المرجع نفسه، ص. 11.

20) قام بالعمل جيانغ ون، الذي يلعب في الوقت نفسه شخصية "جدي".

21) فقط الأطراف الجانبية تبنت طريقة التباين، مسـتخدمة الأصوات الأكثر شـيوعاً وهدوءاً لِتخبرنا - دون أيّ شـعور تقريباً- عن جـدي وجدتــي. عندما تسـمع صوته، يكون خدِراً تماماً. أطلق عليها جيانغ ون اسـمها بنفسـه. مع هذا التنغيم الهادئ لشـخص عصري، يبدو كما لو أنّه روى القصة بالفعل آلاف المرات. ليس هناك شعور بالحيوية. لقد استخدمنا أيضا بوعي هذا النوع من

«حفيـد» تعنــي وصفه بأنــه «جبان» أو «ضعيف الشخصيــة»[22]. الراوي – سواء في الروايــة أو في الفيلم – يخبرنا بقصة «أجداده»، مما يجعله «الحفيد»، أي شخص جبان وروح هشة لا تشبه بأي حال من الأحوال شخصيات «أجدادي».

وبهـذه الطريقــة، يبدو أن «مــو يان» و«تشانــغ ييمو» يريــدان أن يتناقضا بين طريقتــين مختلفتين لكيان الشخص وحياته في الصين من ناحية الطريقة التي يفترض أن أسلافهم قد عاشوا بها، بحيوية وقوة وطاقة وشجاعة، ومن ناحية أخرى، تلك التي يتمتع بها الصينيون المعاصرون، من الكسل والافتقار إلى الشجاعة.

البنية السردية وإعداد الزمان والمكان:

تتميــز قصة «مو يــان»، مثل بقية أعمالــه، بمزيج من التسلســلات الزمنية والقوام المجــزأ والقفزات الزمنيــة المستمــرة التي عادةً ما تنطوي على تغيير في وجهة النظر، حيث تجري الأحداث على نطاق زمني واســع ينتقل من عــام 1925 إلى عام 1941، علــى الرغم من أنّ معظمها يتركّــز في عام 1939، عندما كانــت الصــين غارقة في وسط حرب المقاومــة المناهضة لليابــان (1945-1937) – والراوي، «الحفيد»، يتبنى عادة في كل مرة أو في كل قفزة زمنية وجهة نظر مختلفة، اعتماداً على تسلسل، «جدتي»، «جدي»، أو «والدي» – على الرغم من أنّه يمكنه التحدث دون سابق إنذار عن أحداث غير محددة في الوقت الحاضر. وهكــذا، تقــدم رواية مو يــان بنية متناظــرة[23] تنسج فيها الحقائــق من خلال القصــص والشخصيات والإحداثيات الزمنية ووجهات النظر المختلفة، مما يؤدي إلى بنية سردية مُعقّدة.

يتم تجاهل كل هذا التعقيد في الفيلم، حيث يُفضِّل «تشانغ ييمو» تطوراً سرديّاً خطيّاً زمنيّا، والذي وفقا لتصريحاتــه الخاصة[24]، يفهم أن السينما يجب أن تكــون بسيطة، وعلى الرغم من هذا ودون الوقوع في البساطة، فالسينما واضحة ومفهومة بحيث يمكن للمشاهد التواصل معها بسهولة – ولكنه أمر لم تحققه سينما الجيل الخامس[25] بعد[26]. وهكذا، يختار تشانغ ييمو تطوراً زمنياً خطيّاً يُلفت الانتباه إلى حقيقة أنّــه لا يُعرَضــ على المُشاهــد أيّ مرجع زمني يسمح لــه بمعرفة وقت وقوع الأحداث. فقــط عندما اندلعت

التنغيم الهادئ والعادي لتشكيل تباين مع الفيلم. هنا يكمن ما يسمى بالوعي الحديث. الفيلم حكاية قديمة وشخصياتها كلها مفعمة بحيويــة الحيــاة والصوت، والحركة، والأحداث كلها مكثفة. الراوي الحديث ببســاطة لا يمتلك هذا القدر من الشــغف. عندما بدأ مؤدّي الفيلم، لم نُظهر له الصورة، وجعلناه يقرأ في غرفة مظلمة، ولم نسمح له بحفظ الحوار لأنه إذا قالها من ذاكرته، لكانت تحمل رائحة الأداء. أردنا أن يكون مثل قراءة كتاب بصوت عالٍ.

22) المرجع نفسه، ص 8.

23) مصطلــح مســتعار من «وانغ د»، «العالم الأدبي لمو يان»، الأدب العالمي اليــوم، 74، 3، جامعة أوكلاهوما، 2000، صص 494-487.

24) تان واي، "من الجيل الخامس إلى الجيل السادس: مقابلة مع تشانغ ييمو»، كواترلي فيلم، 53، 2، جامعة كاليفورنيا للصحافة، 2000-1999، صص 2-13، ص. 4.

25) من الناحية التاريخية، تم تصنيف التصوير السينمائي لجمهورية الصين الشعبية في «أجيال» من المخرجين، وليس في المراحل الزمنيــة. ينتمي "تشــانغ ييمو" إلى الجيل الخامس، الذي يتألف من أولئك الذيــن تخرجوا مثله في عام 1982 من أكاديمية بكين للســينما وأحدثوا ثورة، بروحهم المبتكرة، في المشــهد الســينمائي لبلادهم مما أدى إلى «الموجة الجديدة»، بالإضافة إلى كونهم أوّل من أُتيحت له الفرصة لِعرض السّينما الصينية على العالم بفضل مشاركتهم في المهرجانات السينمائية الدولية. أعظم دعاة الجيل الخامس، بالإضافة إلى "تشانغ ييمو"، هم "تشن كايج"، و"تيان تشوانغ تشوانغ"، و"تشانغ جون تشاو".

26) ب. كلارك، إعادة اختراع الصين، مرجع سابق الذكر، ص. 165.

الحـرب الصينيـة اليابانية الثانيـة، تمكنا من وضع الفيلـم في الفترة ما بين أواخـر العشرينيات وأواخر الثلاثينيات.لاحقـاً سـنرى أن هذا الإحساس بالخلود الذي ينبعث مـن الفيلم حتى الدقيقة 60 ليس شيئاً عرضياً ولكنه مُتعمّد تماماً وقد فكر فيه المُخرج لبناء المعنى الذي يكمن وراء الفيلم.

أما بالنسبة للوضع المكاني، فإن الفيلم يقلّل من عدد السيناريوهات الموجودة في القصة الأدبية بطريقة متماسكـة لعملية التبسيط التي تتـم على المستويات جميعها. الفيلم يأخذ أربعـة من الأماكن الموجودة في الروايـة: البيت الأبوي من «جدتـي»، اليابسة من «الضفدع»، ومعمل التقطير في شمال شرق غومي، ومحل الجـزار من «قمامة» والطريق حيث يبنـي اليابانيون طريق «جياو بينغ»، متجاهلاً السيناريوهات الأخرى. وعلـى الرغـم من اختيار الأماكن، يعكس «تشانغ ييمو» بأمانة مـا وصفه «مو يان»، مع العلم بكيفية ترجمة مـا يضعـه الكاتب في كامل الرواية من أوصـاف غزيرة للبيئة إلى صور شاعرية جميلـة: غوامي الشمالية الشرقيـة هي بلا شك المكان الأجمل والأكـثر إثارة للاشمئزاز، والأغرب والأكثر ابتـذالاً، والأكثر قداسةً والأكثرُ فساداً، والأكثر بطوليةً وجُبْناً، والأكثر حساسية في العالم[27].

الموضوعية:

معظـم الأحـداث التي يخبرنا بهـا «مو يان» من خلال صفحـات الذرة الحمراء تركـز على المصاعب والانتصارات الصغيرة لِسكان مقاطعة شمال شرق غوامي خلال الحرب الصينية اليابانية الثانية، ليعود إلى الـوراء في لحظـات معينة لوصـف بعض الفصول من تاريـخ أجداده. إلا أنّ هـذه المقاطع التي سبقت الحرب تحتل مساحةً وأهمية متواضعتين فيما يتعلق بالقصة بأكملها.

علـى العكـس من ذلك، فإن «تشانغ ييمو» يضع الثلثين الأولين من فيلمه في المقاطع قبل اندلاع الحرب، مستثمـراً ثِقَـلَ هذا في الروايـة. وتصبح القصصيّة على ما يبدو – التي عادة مـا تتزامن مع أكثر المقاطع متعة وجمالاً– مركز فيلم «تشانغ ييمو»، في حين أنَّ مركزية الرواية تهبط إلى نوع من الخاتمة. هذا التغيير يؤثّـر بشـكل كبير على التناغم العـام للفيلم، وهو أكثر لُطفاً وبهجةً من عمل «مو يـان». وهذا القرار، كما سنرى لاحقاً، لم يكن عبثاً.

يبـدأ الفيلـم مـن الأصل الأدبي في كل مشهـد من المشاهد التي يتألف منهـا – كالزفاف واللقاء بين الذرة والعودة إلى منزل الأب والعودة إلى معمل التقطير وإعادة تنظيم معمل التقطير واختطاف «جدتي» وصنع نبيذ الذرة وحال المصنع بعد تسع سنوات وسحق حقل الذرة وسلْخ «الأخ لوهان»، والانتقام والشتائم والهجـوم على القافلـة اليابانية – ومن الصحيـح أنّ تلك المشاهد خضعت لإعـادة ترتيب زمني وموائمة لِتلـك التفاصيل التي يُمكن أنْ تُضيـفَ تعقيداً إلى القصة، إلاّ أنّ ذلكَ كان لِتبسيطها والتركيز على جوهر الروايـة. كمـا يجب أنْ نُشير إلى أنّ الكتاب مليء بمشاهد ذات محتوى عالٍ من العنف، وبعض التفسيرات الجنسية، التي تم تجنّبها في الفيلم لأسباب تتعلق بالرقابة بشكل رئيس[28].

---

27) مو يان، الذرة الحمراء، مرجع سابق، ص. 10.

28) في هذا الصدد، نريد أن نشير إلى أن الرقابة في جمهورية الصين الشعبية، على الرغم من أنّها الآن متساهلة بشكل متزايد من حيث توضيح العُنف والجنس، كانت صارمة للغاية مع هذا النوع من القضايا. وفي الواقع، النسـخة الأولى من سـيناريو القصة لم تجتز الرقابة لأنها كانت تُعَدُّ شديدة العُنف والإثارة وتُمجِّد حياةَ اللصوص، وكانَ لا بُدّ من إعادة كتابتها.

يختلـف فيلـم «تشانغ ييمو» عـن الرواية في الغموض الذي يتناول به مسألة مـا إذا كان «جدي» قد قتل زوج «جدتـي» مـن أجل أن يكون معها، فالراوي يستشعر أنّ ذلـك لم يحصل، لكنه لن يُعرف أبداً ما حدث بالفعل. في المقابل، في العمل الأدبي، يصف «مو يان» بالتفصيل كيف أنّ «جدّي» يقتل كلاً من زوج «جدتي» ووالدها لكي يكون معها.

وثمّـة فرق آخر يتعلّق بشخصياتِ «العمّ أرهـات»/ و«الأخ لوهان» و«جدّي». حيث إنّها في الأصل الأدبي أي شخصيّـة «العم أرهات» هـو، بالإضافة إلى رئيس عُمّال التقطير، أحّدُ عُشَّاق «جدّتي» ولا يغادر مصنع النبيـذ أبـداً. إلا أنّـه لم يُذْكَر في الفيلم سوى كرئيـس عمال التقطير الذي يُقرّر تـركَ المعمل عندما تَقبلُ جيويـر «جـدي» كزوجٍ لها. وأيضاً تختلـف شخصية «جدي» عن الرواية. ففي روايـة «مو يان» يترك معمل التقطـير ويهجـر «جدًتي» و«والدي» — الذي بدوره لا يتوصل إلى حقيقة كونه والده البيولوجي حتى تعترف «جدتي» بذلك قبل وقت قصير من وفاتها — للذهاب مع امرأة أخرى، بينما في الفيلم يبقى بجانب «جدتي» ولا يترك المعمل.

نلاحـظ كيـف أنّ «تشانغ ييمو» يُسقط فكرة أنّ «جدي» و«جدتي» كان لديهما عُشّاق آخرون تقوم بينهم علاقـات متقطعة، كما هو الحال في الرواية، وهو قرار نفهـم أنّه اتخذه من أجل الرقابة ولتبسيط القصة أيضـاً. ومع ذلك، فـإنّ حقيقة أنَّ «جوير» قد ارتكَبَتْ الزِّنا، وعاشَت مع «جـدي»، بعد أنْ كانت أرملة، دون احترام الإخلاص الأبدي الذي تدين به لزوجها، وحتى إنجاب طفل نتيجة تلك العلاقة غير المشروعة، هو بالفعل من أجل وضع حجر الأساس للأخلاق الصّينية التقليديّة.

ثمّـة اختـلاف آخر يتعلق بالروايـة، حقيقة أنّه بينما «جـدي» في العمل الأدبي هو قائد أحـد الفرق المنظّمة للمقاومة المناهضة لليابان التي تتحد للانتقام لمقتل «العم أرهات»، وفي الفيلم، لم يقاتل «جدي» ولا بقية أعضاء معمـل التقطـير بطريقة منظمة ضـد الجيش الياباني. بالإضافـة إلى ذلك، فإن «جيوير» هـي من يطرح فكرة الكمين للانتقام لمقتل «الأخ لوهان»، مما يؤكِّد على القوة التي تكتسبها شخصية «جدتي» في فيلم «تشانغ ييمو».

أمـا الآن سـوف نتطـرَّق إلى بعض الجوانب التي يختلـف فيها الفيلم عن الروايـة والتي لا تفسر فقط بالحاجة إلى تكثيف القصة لتوفير الوقت، ولذلك سببٌ آخرَ وهو، بناء المعنى الشخصي الذي يُريد المُخرِج إضفاءه على فيلمه الأول.

نُلاحظ، أولاً، أنّ «تشانغ ييمو» يُبرِز دور العادات والتقاليد طوال فيلمه. وكان بعضها موجوداً بالفعل في الرواية، مثل عادة نقل العروس في مقصورة محمولة من منزل والديها إلى منزل زوجها المستقبلي في يوم الزفـاف، أو التوصية بعدم إزالة الوشاح الأحمر الـذي يغطي رأسها حتى تلتقي بزوجها، أو عودة العروس الجديدة إلى منزل أبويها في اليوم الثالث من الزفاف.

يجمع المخرج هذه العادات والتقاليد في فيلمه ولكنه يضيف أمرين آخرين لا يظهران في الأصل الأدبي. فمن ناحية، يضيف في التوصيات التي يقدمونها إلى «جدتي» قبل الزواج، مثل حظر البكاء داخل المقصورة المحمولـة، ومـن ناحية أخرى، يختـرع تقليداً في معمل التقطير يتكون من الاحتفال بـأول نبيذ مقطّر لهذا الموسم عن طريق ملء أوعية تقدم لإله النبيذ وهم يغنّون.

يرتبط تعزيز ثقل العادات باهتمام تشانغ ييمو بالإحاطة بالقيود والقواعد الهائلة التي يخضع لها الأفراد الصينيــون علــى طول تقاليدهم الثقافية. في «الذرة الحمراء» يُريــد أنْ ينفصل عنها، مسلّطاً الضوء على قدرة الإنسان على أنْ يُقرِّر ويعيش حياته بحرية، دون إملاءات خارجية، لذلك تتجاهل «جدتي» التوصِيَتين المقدّمتين لها أثناء التحضيرات لحفل الزفاف، وتخلع منديلها وتبكي خلال رحلتها في المقصورة المحمولة. كما أنّها لا تكبح رغبتها في الزواج، وتستهلك انجذابها إلى «جدي» بين الذرة الحمراء، بل إنَّها تتعدى ذلك إلى حدِّ التبرُّؤِ من والدها، مما يتعارض مع حجِرِ الزاوية في القانون الأخلاقيّ الكونفوشيوسي، وهو تقوى الأبنــاء، وإذا كانت هي وعمــال التقطير يقدمون أول نبيذ هذا الموسم لإله النبيذ، فإنهم يفعلون ذلك على وجه التحديد انطلاقاً من الحرية وليس من القناعة الدينية. ولذلك، فإن الاهتمام لم يكن كبيراً لتسليط الضــوء علــى التقاليد نفسها بقدر ما كان لتسليط الضوء على القدرة التي يتعيّن على الإنسان انطلاقاً من حريته، أن يحققها أم لا[29].

ومــن القضايــا الأخرى التي أثيرت بمهارة في الرواية والتي يكثّفهــا «تشانغ ييمو» في الفيلم هي إصرار «جدّتــي»، صاحبــة معمــل التقطير، علــى أنْ يعدُّهــا عمّالها علــى حد التســاوي فيما بينهــم ولا ينادونها «بالرئيســة»، لأنهم جميعا سيعملون بالجهد نفسه وسيتقاسمون الأرباح بالتساوي، فكانت تقول: «ما أملكه هــو لكم»، وأيضاً: «نحــن جميعا متساوون هنا[30]»، ويبــدو أنّ معمل التقطير يُطبِّق نوعــاً من «الشيوعية» الحدْسيــة، مُجردة من كلِّ الأيديولوجيات، حيث الحريــة والفطرة السليمة والعفوية هي المعايير الوحيدة، وهكذا يُصرُّ «تشانغ ييمو» على الرسالة التي يقوم عليها الفيلم بأكمله التي تكشف أنَّ الإنسان لا يحتاج إلى أعراف أو أيديولوجيات، سياسية أو دينية، ليكون سعيداً ولِتحقيق مجتمع متناغم وعادل[31].

الأفكار الرئيسة المهيمنة: ذرة، نبيذ، اللون الأحمر

دعونــا نتذكــر كيــف يعترف تشانغ ييمــو بنفسه أنّ أحــد العناصر التــي جذبته إلى روايــة مو يان كان الحضور والدور المثير والإيحائي للغاية الذي لعبته الذّرة ولونها الأحمر طوال السرد بأكمله[32]،كما أننا لا نغفــل عــن حقيقة أنّ المخرج قد أظهر منذ فيلمه الأول حساسية خاصة للمكون الجمالي لأفلامه، حيث إنّ اللونَ الأحمر هو نقطة ضعفه اللونية. وتحيط حقول الذرة الحمراء بحياة سكان غوامي الشمالية الشرقية

29) "شخصيتي تتعارض تماماً مع مزاج الفيلم. لقد تعرضت للقمع والتقييد والإغلاق والاستبطان منذ فترة طويلة. بمجرد أن أتيحت لي الفرصة لصنع فيلم بمفردي، أردت أن أجعله متحرراً ومهجوراً" (كوشــو، ســيلولويد الصين. لقاءات ســينمائية مع الثقافة والمجتمع، كاربونديل، جامعة إلينوي الجنوبية للصحافة، 2002، ص 272)

30) تشانغ، يان، الذرة الحمراء، برشلونة، استديو فيلمكس المنزلي 2009 (DVD).

31) "الشــعب الصيني مقموع جداً. كل شــيء في هذا المجتمع يدور حول السياســة والمجتمع. الناس ليسوا بشراً. إنها مكانة صغيرة بالفعل، ثم تتقلص مرة أخرى أكثر. لذلك أردنا بالتأكيد اســتعادة المشــاعر والعلاقات الإنســانية. إنَّ خمســة آلاف عام من تاريخ الصين وثلاثة آلاف عام من الإقطاع يمثلان عبئاً ثقيلاً للغاية. لذلك أردت أن أصنع فيلم الذرة الحمراء. أعتقد أن الشعب الصيني قــد تغيــر كثيراً بالفعل. القيد السياســي موجود منذ فترة طويلة، وهم بالتأكيد يريدون الانتفاض. أنا لســت مهتماً بالسياســة. الفن يموت بسبب الحرية ويعيش بسبب القهر. لذا فإن الصين تغلي الآن وهي مليئة بالإثارة حقًا قد فتح "دنغ شياو بينغ" الباب، وبدأ الناس ينظرون - أوه، هذا ما يشبه العالم. بمجرد أن تفتح الباب، لا يمكنك العودة..."، في المستقبل، ستنتج الصين بالتأكيد أفضل المخرجين والأعمال. (شين بينغ ، ج. "مناقشة الذرة الحمراء"، في جيتوارد، تشانغ ييمو، ص 14.

32) انظر الملاحظة 13.

ويمثّل الحصاد مرور الفصول، وتفيد حبوبها كطعام مُغذٍّ، حيث كان الناس ممّن عاصر والدي والذين عاشوا هناك يأكلونها، وإنْ لم تكن تعجبهم، فقد كانوا يزرعونها قدر استطاعتهم[33]، لأنها شرابٌ يضفي الحلاوة والخدَرَ على الحياة، وفي حقولها حيث أحبّ«جدي» وجدتي» بعضهما وتعاشرا وأنجبا أبي بين سيقان الذرة الحمراء؛ وكذلك صنعوا النبيذ الذي ذاع صيته في كل المنطقة ما أتاح لهم إعالة أنفسهم؛ فمنها يأخذون الدقيق الذي يأكلون منه؛ وينامون فيها ويلعبون ويتأملون النجوم؛ يختبئون فيها خلال نصب الكمائن لليابانيين؛ يقاتلون فيها ويموتون فيها؛ يغطون موتاهم بها وفيها تبقى رفاتهم إلى الأبد.

اللون الأحمر للذرة الحمراء الناضجة هو لون الدماء نفسها التي أراقها سكان غوامي الشمالية الشرقية أثناء الحرب – «اصطبغ النهر بماء أسود مثل الدم؛ وكانت الحقول مغطاة بالذرة الحمراء مثل الدم[34]». يتلاعب مو يان بالمكوّن الرمزي للذرة الحمراء في كامل الرواية، ويربطها حتماً بحياة وطعام وشغف وموت الشخصيات التي تسكن قصصه، كما يُعبِّر من خلالها أيضاً عن شوقه إلى ماضٍ بطوليٍّ ذهب إلى غير رجعة، ويعبّر عن ذلك من خلال استبدال الذرة الحمراء التقليدية ببديل حديث، الذرة الهجينة:»الذرة الحمراء التي كانت تبدو كبحر من الدم، والتي تغنَّيْتُ بها مِراراً وتكراراً غرقت في فورةٍ ثوريةٍ غاضبة ولم تعد موجودة، استُبدلت بالذرة الهجينة(...).

إنَّ رؤية نفسي مُحاطاً بالذرة الهجينة يوقظ فيّ شعوراً قويا بالضياع. أقف في وسط حقل الذرة الهجينة الواسع وأنا أفكر في مشاهد الجمال النادرة التي لن تتكرر أبداً، ففي الخريف العميق للشهر الثامن، تبدو الأرض مغطاةً ببحرٍ آسرٍ من الدماء، تحت سماءٍ عاليةٍ، ذاتِ وضوحٍ رائع. حين تكون أمطار الخريف شديدة، تتحول الحقول إلى مستنقعٍ أهليلجيّ حيثُ ترتفع أطرافُ الذرة الحمراء فوق المياه المُوحلة وتمتد نحو السماء الزرقاء. عندما تشرقُ الشمس، يتمخّض سطح البحر وتتلوّن السماء والأرض بألوان خلاّبة لا مثيل لها، ذاتُ عظمة لا تُضاهى، هذا هو مثال الإنسان وخلاصة الجمال التي أتوق إليها، والتي سأتوق إليها دائما[35]. لا يمكنُ أن يكون هناك تماهٍ بين الذرة الحمراء وسكان غوامي الشمالية الشرقية، أو بين الذرة الحمراء والإنسان، أو بين الذرة الحمراء والحياة، أكثر قدرة مما ترى».

ينتقل حضور الذرة الحمراء وأهميتها الجمالية والرمزية في قصة مو يان إلى فيلم تشانغ ييمو – فإن كان الأول ينقل تلك الخصائص من خلال الأوصاف الغزيرة في أواخر الخريف، تماوجت حقول الذرة الحمراء مثل بحر من الدم، طوال الشهر القمري، كبير وخصب، كان مجيداً؛ طازجاً ورشيقاً، مزبدَ الأمواج ذا سحرٍ يُحرِّكُ العواطف؛ كانت رائحة براعم الذرة الطازجة، المسحوقة والمحترقة تتغلغل في ضباب الليل وكانت تبلغ أشدّها في هواء الصباح. بكت هذه الذرة في كل مكان بمرارة[36]– فإنّ الثاني كان ينقل ذلك من خلال الكاميرا التي يجول بها مراراً وتكراراً في حقول الذرة الحمراء المبهجة لِيصوِّرَ لنا تعرّج حركاتِ سيقانها في مهبِّ الرِّيح.

33) المرجع نفسه، ص. 115.

34) المرجع نفسه، ص. 513.

35) المرجع نفسه، ص. 10.

36) المرجع نفسه، ص. 50.

بالنسبـة إلى تشانغ ييمو، فإن الـذرة، المرتبطة ارتباطاً وثيقاً باللون الأحمر، تعمل كخيط مشترك[37] لا يبنـي عليـه جهازه البصري والجمالي فحسب، بل جهازه الرمزي أيضـاً. الذرة الحمراء واللون الأحمر والنبيـذ والدم هي أربعـة عناصر ثابتة في جميع أنحاء الفيلم تترابط وتتداخل مع بعضها بعضاً إلى درجة الخلـط. وجود الذرة الحمراء دائـم، وأهميتها حيوية. حاشية الزفاف، يجب أنْ تعبر حقل الذرة الحمراء البريّة في الطريق إلى معمل تقطير «شيبالي بو». وبينما يعبرونه، يتم الاعتداء عليهم من قبلِ قاطعِ طريقٍ يختبئ فيه؛ في حقل الذرة الحمراء يحصل أوّل اجتماعٍ بين «جيوير» ورئيس الحمالين، حيث يولد فيه والد الراوي؛ يتغذون منه ويصنعون النبيذ –شيبالي هونغ، «نبيذ شيبالي الأحمر»– الذي يمسي واحداً من أكثر العائـلات ازدهـاراً في المنطقة. في ذلك الحقـل يتم إجبارهم على العمل قسراً مـن اليابانيين وهناك يتم سلخُ «سان باو» و«الأخ لوهان» علنا. في ذلك المكان يختبئ الرجال لتحضير الكمين للقافلة اليابانية وهناك ينتهي بهم الأمر إلى فقدان حياتهم.

النبيـذ المصنوع من هذه الذرة الحمراء يمكن أيضاً فكرة رئيسية مهيمنة للفيلم، ويستخدم بنفس القيمـة الجمالية والرمزيـة. منه يشربون ويعيشون. وبـه يطهرون المنزل، ويقدمـون القرابين للآلهة ويعـدون قنابـل محلية الصنـع لاستخدامها ضد اليابانيـين. من باب الفضول، نريـد أن نشير إلى أنَّ نبيـذَ الـذرة الحمراء هو في الواقع عديم اللـون[38] ولذلك إن حقيقة استخـدام النبيذ الأحمر للفيلم تخبرنـا فقـط عن الاهتمام الجمالي والرمـزي المنسوب إلى هذا اللون. يساعـد اللون الأحمر المزيف للنبيذ على استيعاب أكبر لفكرة الدم الذي يتدفق في الشريان الحيوي والدم الذي يُسَفّكُ أثناء الموت. وبالتـالي فإنّ الذرة الحمراء والنبيذ واللون الأحمر والدّم والحياة والموت هي عناصر يسهل استيعابها مع بعضها بعضاً.

مـن ناحيـة أخرى، تشانغ ييمو يوضـح في الذرة الحمراء إدراكه لجوهر رواية مـو يان ومعرفته بكيفية استكشـاف الإمكانـات الجماليـة والرمزية نتائجها النهائية كمـا يتضح من حقيقة إنّـه بعد الهجوم على القافلـة اليابانية يُقدِّمُ مشهداً لا تعكسه الرواية[39]، ويلطخ اللون الأحمر تماماً الإطارات الأخيرة للفيلم، مُعـبراً بشـكلٍ بصري عـن العلاقة الوثيقة بين اللـون الأحمر والـذرة الحمراء والنبيذ والـدم، وفي نهاية المطاف، الحياة والموت[40].

37) يتميـز جـزء من أفلامه باسـتخدام الأفـكار المهيمنة التي تؤدي وظيفـة مزدوجة، بصرية ورمزية: كما فـي فيلم جودو، بذور الأقحوان (1990) هي الأقمشة المصبوغة في ماكينة الصباغة الكاملة؛ في الفانوس الأحمر (1991) المصابيح الكهربائية؛ في فيلم حياة! (1994) الدمى؛ في البحث (2005) أقنعة أوبرا نو؛ وفي الحب تحت الزعرور الأبيض (2009).

38) انظر الملاحظة 10.

39) على الرغم من أننا نعتقد أنه مستوحى من هذا الجزء: أشعل اليابانيون النار في القرية قبل أن ينسحبوا. كانت النيران تطال عنان السماء وصبغ الحريق نصف السماء بالبياض. في تلك الليلة كان القمر مكتملاً وأحمرَ كالدمِ، لكنّ الصِّراع، هناك، جعله شاحباً وضعيفاً، مثل دمية ورقية باهتة وكئيبة معلقة إلى السماء. (مو يان، الذرة الحمراء، المرجعَ نفسه، ص 223).

40) ترمـز الأفـكار المهيمنة للذرة الرفيعة والنبيذ إلى الحياة والموت والولادة والتجديد والجسـد والإنسـانية. إن البحث الذاتي عن الـروح الوطنية مـن خلال إعادة التخيل المجازي لماضي إحدى العائلات يجمع التاريخ والأسـطورة والذاكرة. (تشـانغ ييمو، موسوعة اللغة الصينية ص. 281).

الشاعرية

يُظهـر المخرج قدرة هائلـة عندما يتعلق الأمر بترجمة الكون الأدبي المعقّد لمو يان والشاعرية المعقّدة إلى لغـة سينمائية بحتة، حيث يوجد الإنسـاني والرائع، والجميل والقبيح، والمُشـوَّهُ والسّاميّ، والقاسي والجـذّاب يسـيران جنباً إلى جنـب. تمكن تشانغ ييمـو من أنْ يعكـس في صوره «جدليـة الأضداد[41]» المستمـرة والموجودة في عمل مو يان، فضلاً عن التصوّف وصور الخيال من الحكاية التي تُشكِّلُ الواقعية السّحرية لِلكاتب الصيني.

مـن ناحيـة أخرى، وعلى الرغـم من أنّه تمّ استبعادها بسبـب الصعوبة التي قد تنطـوي عليها، إلاّ أنّ ترجمـة بعض المشاهد بإضافةِ مُكوِّنٍ خارقٍ لِلطبيعة، ما يُمثّـل واقعيةَ مو يان السحرية، لا يعني الرغبة في التخلـي عنهـا تماماً. وبالتالي، فهي لا تزال حاضرةً بطريقةٍ خفيةٍ من خلال تفاصيل مثل حقيقة أنّ الذرة الحمـراء تنمو تلقائيـاً دون أن يعتني بها أحد، كما يخبرنا الراوي، أو بالطريقة الخاصة جداً التي يمتلكها تشانـغ ييمـو في تصويـر لحظات معينة. نحـن نشير، على وجـه التحديد، إلى المشهد الـذي يقدمه لمنظر أنقاض «شبـالي بو»؛ لِصـورِ الحقول اللانهائية من الـذرة الحمراء؛ أو الطريقة التـي تُخلِّد الكاميرا بها «جويـر» وهي تتّكئُ بين الـذرة الحمراء—كانت المرة الأولى أثناء لقاء «جـدي» والثانية عندما تسقط مَيْتةً بنـيرانِ المدافـع الرشّاشة اليابانية- كلاهما كانا متشابهين جداً، ويتمكّن تشانغ ييمو من نقل أحدهما عن طريـق الآخر عبر ترجمة شيءٍ قد بدا مُستحيلاً إلى صور، كالتصوّف والمكوِّن الخارق للطبيعة الذي يشبه الحلمَ الموجودَ في عملِ مو يان.

إن تكييـف عمل أدبيّ مع الموارد التي تقدمها اللغـة السينمائية ليس سهلاً دائماً، ولكن تشانغ ييمو يعـرف كيفيـة حلّها بإبداع وإتقـان هائلين كما يوضّح في لحظاتٍ عديدة طـوال الفيلم ولكن خاصة في هذا المقطع، عندما يتم إطلاق النار على «جيوير» من قبل الجنود اليابانيين، تلتقط الكاميرا، في حالة خمـول، كيف تسقط بينما يتم تشغيل اللحن الذي كان يعزف عليه الموسيقيون أثناء موكب الزفاف في الخلفيـة. هـذا لا يخبرنا الكثير، ولكن إذا أخذنا هذا المقطع نفسه في رواية مو يان فإننا نكتشف سبب تشغيـل موسيقـا الزفاف في تلك اللحظـة، ففي العمل الأدبي، عندما تمـوت شخصية «جدتي» بعد أنْ أطلـقَ عليهـا اليابانيون النار، تتذكر بعض الحلقـات المتعلقة بخطوبتها وزواجهـا[42]، وخاصة ركوب المقصورة المحمولة في يوم زفافها. قرر تشانغ ييمو، من أجل توفير الوقت والتكيف مع رواية سينمائية بالكامـل، أنْ يكشـف تلك اللحظة في بعض الملاحظات الموسيقية. واستخدام هـذا المصدر الرائع رفع الفيلم إلى فئةِ التُحفةِ الفنية.

---

41) مصطلحات صاغها شـانتال تشـن أندرو في تشـن أندرو، «الذرة الحمراء لمو يان». الأدب الصيني المعاصر، التقليد والحداثة، ندوة إيكس أون بروفانس، 8 يونيو 1988، إيكس أون بروفانس، منشورات جامعة بروفانس، 1989، ص. 11-13.

42) تسـتمر الروايـة بوصف كيف يتم نقل العروس في المقصورة المحمولة، برفقة الموسـيقيين وحفـل الزفاف، إلى منزل زوجها المستقبلي، مو يان، الذرة الحمراء، مرجع سابق. ص. 96 وما يليها).

استنتاجات

أراد تشانغ ييمو أنّ يلتقط في فيلمه الأول تصوُّره الشخصي للوسط السِّينمائيّ الذي يفهم أنه يجب أن يكون، بالإضافة إلى كونه دقيقا من الناحية الجمالية، بسيطاً وشعبياً وواضحاً. للقيام بذلك، قام بخطوة مثيرة للاهتمام لاختيارِ القصص والشخصيات من الرواية التي قام بها مو يان والتي يبدأ منها، الذرة الحمراء، واختار تطورا سردياَ خطياً ومباشراً. «الحفيد» هو راوي القصة بدءاً من وجهة نظر «جدي»، ولكن قبل كل شيء «جدّتي». وبهذه الطريقة، يعكس تشانغ ييمو الوزن الذي يلعبه المُذكَّر في الأصل الأدبي، مُراهِناً على العداء الأنثوي لأنّ المرأة تعكسُ بِفظاظةٍ أكبرَ من الرجل افتقارَ الرجل إلى الحرية، والخضوع والاضطهاد الذي ألحقه النظام الأبوي الكونفوشيوسي بشعبها خلال التاريخ الألفي للحضارة الصينية[43].

من ناحية أخرى، لتجنّب أيّ نوع من المشكلات مع الرقابة، بالإضافة إلى التخلّص من المقاطع الجنسية والأكثر دموية وصراحة في رواية مو يان، يستخدم الفيلم القطع الناقص عند التعامل مع المقاطع التي تم الإبقاء عليها في الأصل الأدبي التي هي اللقاء في الذرة الحمراء بين «أجدادي»، قتل زوج «جدتي» وسلخ «العم أرهات» /»الأخ لوهان».

وعلى عكس الرواية، يركز الفيلم على المقاطع التي سبقت اندلاع الحرب الصينية اليابانية الثانية التي تحتل الثلثين الأولين من الفيلم. حتى تلك اللحظة، لا يعرف المشاهد جيداً في أيّ حقبة تتمُّ القصة. كان هذا الحس المؤقت متعمّداً تماماً، ويجب أنْ يكون مُرتبطاً بالطريقةِ التي يُصوِّرُ بها الحياةَ في معمل تقطيرِ «شيبالي بو» كمجتمع صغير يضع موضع التنفيذ نوعا من «الشيوعية» البديهية، المجردة من الإيديولوجيات أو المبادئ الأخلاقية أو المعايير من أي نوع. وهناك يتمتع أعضاؤه بحياة كاملة وحرة وطبيعية وعفوية، والأفضل من ذلك كلُّه، أنّه يعمل، ليُصبح معمل التقطير الأكثر شهرة وازدهاراً في المنطقة. وبهذه الطريقة الخفيّة، يبدو أنَّ الفيلم يُعبِّرُ لنا عن أنَّ الإنسانَ لا يحتاج إلى معاييرَ أو أيديولوجيات، سياسية أو دينية، لِيكون سعيداً ويُحقِّق مُجتمعاً متناغماً وعادلاً. كما أنّه ليس من قبيل المصادفة أنْ يختار تشانغ ييمو لفيلمه الأول الأجزاء الأكثر بهجة وإضاءةً في الرِّواية التي سبقت الحرب، ممّا يُبرزُ التفاؤل والفَرَحَ لِحياةٍ عاشت دون قيود موجودة بالفعل في العمل الأدبي.

---

43) "تتيح لك الكتابة عن النساء اللاتي يواجهن الاضطهاد توضيح المشكلة بشكلٍ أكثرَ فاعليةً لأنَّ النساء يتحمَّلْنَ أشياء قليلة أخرى. من الناحية التقليدية، ربّما يكون من الأسهل على الرجل أنْ يُنْجِزَ شيئاً ما، ولكنّ الأمر أكثرَ صعوبةً بالنسبةِ إلى المرأة. بالنسبة إلى جميع أفلامي التي تحتوي على بطلات، فهذا في الواقع مرتبط بالخيال الذي اخترته. إذا فكرت في هذا من منظور التطورات والتغييرات في الأدب، ستفهم لماذا أصوّر النساء ولماذا أصوّر الريف. إذا كنت تتحدث عن الفيلم من منظور الاتجاهات الثقافية أو العقلية الثقافية للكتاب، فستفهم ذلك بشكل أكثر شمولاً"(لي، إ،، تمهيد طريق الفيلم الصيني إلى العالم، هان، ش، شياو. العيش من أجل الفن، وليس من أجل الغذاء، تشانغشا، هونان ويني تشوبانشي، 1996، ص 385-412. مدرج في جيتوارد، ف، تشانغ ييمو.... مرجع سابق ص 77.

وهكذا، إذا جمعنا بين هالة التوقيت الموجودة في معظم الفيلم والمثالية الملحوظة التي يصور بها الحياة في معمل التقطير، نكتشف أنّنا نواجه في الواقع خُرافةً أمام عالم الأحلام. الفيلم لا يخبرنا كيف عاش الرجال والنساء في الصين في السنوات التي سبقت الحرب الصينية اليابانية الثانية أو كيف قاتلوا خلالها -الطبيعة البشرية في الذرة الحمراء-حرية الإبداع، جنون الحياة الجامح، العصيان المفصّل للأنظمة والضوابط- مليئة بالمثالية، ولا يمكن للمرء أنْ يجدَ ذلك في الصين الواقعية، ولا حتّى الصين المعاصرة، هذا ما شرحه تشانغ ييمو بنفسه. يخبرنا الفيلم في الواقع عن الصين التي لم تكن موجودة أبداً لِلتعبيرِ عن آمال الصين التي يمكن أن تكون يوماً ما في المستقبل[44]. ■

44) الفيلم، الذي صدر عام 1987، تم تصويره خلال فترة خاصة جداً من التاريخ الحديث لجمهورية الصين الشعبية، "العصر الجديد". منذ نهاية السبعينيات، عاشت جمهورية الصين الشعبية منغمسةً في فترةٍ تُعرف باسم "العصر الجديد" (xin shiqi) للمثقفين والثقافة التي تتميز، من ناحية، بـ «البحث عن الجذور». (xungen wenxue) - أي من خلال الغوص في أعماق الوجود والشعور بالأمة الصينية لِيجد فيهم العيوب ونقاط القوة التي جعلت الصين المعاصرة على ما هي عليه، بإنجازاتها وإخفاقاتها - ومن ناحية أخرى، من خلال التفاؤل بأنّ الإصلاحات والتحديثات التي تم تنفيذها في قطاعاتٍ مُعينة سيكون لها المثل في المجالات السياسية والاجتماعية. باختصار، شهد المجتمع هذه الفترة بوصفها لحظة حاسمة تم فيها تحديد مستقبل جمهورية الصين الشعبية، حيث سيعرفون ما إذا كانوا سيحقّقون في النهاية الانتقال إلى نظام ديمقراطي، أو على العكس من ذلك، إذا كان يجب انتظار «التعديل الخامس»... وقد بددت مذبحة تيانانمن في 4 يونيو 1989 أي شكوك.



حوار مع مو يان

حوار: يوساي روندكفيست تشو
ترجمة :ايفلين محمود •

- السّيد مو يان، أودُّ تهنئتك على فوزك بجائزة نوبل في الأدب لعام 2012. في البداية، أود أن أسألك: لقد ولدت في قرية في شاندونغ لأبوين أميين، فكيف بدأت الكتابة؟

نعم، لقد ولدت في قرية في شاندونغ، لكن والدي كان متعلّماً. درس في مدرسة خاصة في القرية وكان مفكّراً قروياً مثقفاً. وقد شجعنا دائماً على الدراسة.

ذهب أخي الأكبر إلى جامعة شرق الصين للمعلّمين في شنغهاي في الستينيات. لم يكن هذا شائعاً جداً في قريتي. ترك كتباً عديدة في المنزل، وقرأت كتب اللغة والتاريخ تلك عندما كنت صغيراً. تدريجياً، ومن خلال قراءة الروايات، طوّرت اهتمامي بالأدب.

- إذاً كيف بدأت الكتابة؟ هل قررت بنفسك أن تفعل ذلك؟

أظن أن جميع الكتّاب يبدؤون قرّاءً متحمسين. فنحن نطوّر الرغبة في الكتابة أثناء القراءة، ونرغب بتعلم كيفية الكتابة. علاوة على ذلك، بالنسبة لمراهقيّ القرية أمثالي في ذلك الوقت، كان الكتّاب نجوماً، وأي شخص يكتب رواية يكون استثنائياً حقاً.

كان هناك أيضاً بعض المثقفين في قريتي في ذلك الوقت. كانوا من خريجيّ الجامعات الذين أتوا من جينان، عاصمة شاندونغ. علّموني عن الأدب والكتّاب. لذلك نما اهتمامي بالكتابة بالفعل في سن مبكرة.

• مترجمة سورية حاصلة على ماجستير في اللغويات من جامعة دمشق .

وفي المدرسة الابتدائية، كنت جيداً في الكتابة وغالباً ما أشاد بي أساتذتي. هذه كانت الأسباب التي دفعتني إلى الكتابة تدريجياً.

- هل يمكنك إخبارنا المزيد عن طفولتك؟ كيف كانت؟

يبدأ جميع الكتّاب بالكتابة عن طفولتهم، وخاصة ذكريات الطفولة. ولدت عام 1955. حين بدأت في تكوين الذكريات، كانت فترة من أصعب الأوقات في تاريخ الصين. تضوّر معظم الناس جوعاً حينها وعاشوا حياة صعبة. كانوا يموتون جوعاً طوال الوقت، حتى في قريتي. أعتقد أن ذكريات الأطفال عن مثل هذه الأوقات يمكن أن تكون مؤرقة.

أتذكر أنّه كان هناك الكثير من الأطفال في القرية. كُنّا حين تشرق الشمس في الشتاء نجلس جميعاً بجانب الحائط ونستحم في الشمس. كانت جميع ملابسنا ممزقة ومهترئة، وبالكاد تغطي أجسادنا. كنّا نعاني أيضاً من انتفاخ في البطن، بسبب نقص العناصر الغذائية. وكانت أرجلنا وأذرعنا نحيفة، مطابقة لتلك الأرجل والأذرع المعتادة للأطفال الجياع.

كنت مشاغباً جداً في المدرسة الابتدائية، وطُردت في الصف الخامس. لكن لم أتمكن من الانضمام إلى القوى العاملة البالغة بعد طردي لأنّه لم تكن لدي قدرة كبيرة على العمل. لذلك رعيت الماشية والأغنام وحدي. وفي مثل هذه البيئة المنعزلة، يكون لدى المرء الحيوانات والنباتات فقط ليتحدث معها. أعتقد أن الطفولة التي عشتها كانت فريدة من نوعها تماماً.

لاحقاًعندما بدأت الكتابة، عاد إليّ كل شيء في طفولتي، لذلك استخدمت هذه الذكريات، ممزوجة بأفكار وأحداث من الحياة الواقعية، عندما كتبت رواياتي الأولى.

- لماذا طردت في الصف الخامس؟

حدث ذلك خلال الثورة الثقافية. كانت هناك أنشطة سياسية وصراع طبقي، وكان الناس غير آمنين. كان لدى عائلتي أرضاً قبل التحرير، لذا فإن خلفيتي لم تكن رائعة. كان بمقدور أطفال مثلنا أن يذهبوا إلى المدرسة نظرياً، لكن إذا ذهب واحدنا، ولم يُبلِ بلاءً حسناً، وبعبارة «يبلي بلاءً حسناً» أقصد أن يكون محبوباً من قبل المدرسين، فإذا لم يحبّوك، ستُحرم وتُجرّد من حق الاستمرار في المدرسة.

والسبب الآخر هو أنّ المدرسة لم تعلّم الكثير في ذلك الوقت. قرأنا «الاقتباسات من الزعيم ماو» في صف اللغة، وفي صفوف الرياضيات والمواد الأخرى، تمرّد الطلاب، وتعاركوا وتشاجروا كلّ يوم.

شعر والداي أنّه لايمكنني تعلّم أي شيء هناك. لذلك عندما طُردت، لم يكافحوا من أجلي، وأنا لم أكن أهتم كثيراً بهذا النوع من المدارس على أيِّ حال. لذلك تركت المدرسة باكراً جداً. كان عمري حينها أحد عشر عاماً فقط.

- ماذا كان شعورك وقتها؟

شعرت بالوحدة الشديدة. يحب الأطفال تمضية الوقت في مجموعات، وكان جميع الأطفال في سنّي في المدرسة. ربما لم يتعلّموا الكثير، لكنّهم تعاركوا وتشاجروا واستمتعوا. عندما كنت أرعى الماشية والأغنام، كنت أعبر الباب الأمامي لمدرستي، وأرى أطفالاً في سنّي يستمتعون في المدرسة. كنت الوحيد بينهم خارجها. لذلك شعرت بالوحدة الشديدة حينها.

وأيضـاً لم أكـن أعرف ماذا سأفعل بشأن مستقبلي. كنت هنا أرعى الماشية في سن مبكرة. هل ياترى سأفعل أي شيء آخر؟ ماذا يخبّئ لي مستقبلي؟ ماذا سأفعل عندما أكبر؟ شعرت باليأس.

كان للتجـارب التـي مـررت بهـا في طفولتي أهمية بالغـة في كتاباتي. كتبت عن كلّ أنـواع الحيوانات والنباتات في رواياتي. كتبت عن العلاقة القريبة والغامضة بين الأطفال والطبيعة. وهذا كلّه لا ينفصل عن تجاربي الشخصية.

لـو فكّـرت في ماضيـي ... أولاً وقبل كل شـيء، لم أستطع الذهاب إلى المدرسـة عندما كنت صغيراً، ويؤسفنـي ذلـك. لكـن في الوقـت نفسه، أشعر بنوع مـن السعادة حيـال الأمر. لو لم أكن قـد مررت بهذه التجربـة المؤلمـة عندما كنت طفلاً، ربّما لم أكـن لأصير كاتباً. لو أنّي ذهبـت إلى المدرسة، لكنت بالتأكيد أصبحت كاتباً من نوع آخر، وكنت سأكتب نوعاً مختلفاً من الكتب.

لهـذا السبب، إلى حد ما، فإنّ ترك الدراسة في سن مبكرة، والعودة إلى المزرعة، واحتضان الطبيعة والثقافة الريفية لي قد ساعدني كثيراً في أن أصير كاتباً. بالتأكيد لن أُخرج أطفالي من المدرسة لأجعلهم كتّاباً من خلال إعادتهم إلى المزرعة. فالأمور لاتجري على هذا النحو.

كمـا قلـت سابقاً، ساعدتني التجارب المؤلمة في طفولتي في كتابتي، لكن لو أتيحت لي الفرصة لاختيار الطريقـة التي كنت سأعيش بها طفولتـي، لكنت اخترت بالتأكيد عيش حياة سعيدة، بدلاً من طفولة مليئة بالوحدة والجوع.

- **كيف أسهمت هذه التجربة في كتابتك؟**

أولاً، تمكنـت مـن إقامـة علاقة حميمة مـع الطبيعة. فالطفل الذي يكـبر في المدرسة، والطفل الذي ينشأ في الحقل لهما علاقات مختلفة مع الطبيعة، ومشاعر مختلفة تجاه الحيوانات والنباتات. الآخر يكون محاطـاً بـالأولاد الآخرين والمدرسين كل يوم. لكنني كنت محاطاً بالأغنـام، والماشية، والنباتات، والعشب والأشجـار. كانـت مشاعري تجاه الطبيعة حسّاسـة للغاية وعاطفية. اعتقدت لوقـت طويل أنّ الحيوانات والنباتـات قـادرة على التواصل مع البشـر. وشعرت أنّهم يفهمون ما أقول. تجربـة كهذه فريدة من نوعها وقيّمة.

أيضـاً، لم أمضِ وقتي مع مجموعة من الأطفال. كنت دائمـاً بصحبة مجموعة من البالغين. لم يكن لـديّ الحق في الـكلام فقد كانوا أعمامـي وكانوا كباراً. كانـوا سيزدرونني لو قاطعـت حديثهم. لكن كان بإمـكاني الاستمـاع. لذا بدأت في مراقبة عالم الكبار في وقت أبكر من معظم الأطفال. وبدأت في الاستماع إليهم في وقت أبكر من معظمهم كذلك.

تعلّمـت من أجـدادي عن الثقافة الريفية. توجـد في الثقافة الريفية شخصيـات تاريخية، وأساطير وأحـداث تاريخية، وحتى أنّه توجـد خرافات وقصص عن الأشباح مثل تحول ذئب أو ديك إلى إنسان. لذا فإن العناصر الشعبية والتقاليد الشفوية تظهر بقوة في كتبي، إذ إنّها جزء من تجاربي في ذلك الوقت.

أنّ تراقـب العـالم بعيـون طفل، تلك وجهة نظـر استثنائية. عندما ينظر شخص بالـغ إلى الأشياء، لاتصيبـه الدهشة مما يراه. ولكن حين ينظر طفل مـن الأسفل إلى الأعلى، ولأنّها نظرة نحو الأعلى، فإنّه

يـرى الكثـير من الأشياء التي لا يراها الكبار. وهذا أيضاً ساعـدني في كتابتي بشكل كبير. بالتأكيد هناك جوانب أخرى لا أستطيع شرحها في آن معاً.

- في طفولتك، كانت لديك علاقة حميمة مع الطبيعة. عندما تنظر إلى الصين اليوم، ماذا تشعر حيالها؟

أنـا مـن دعاة الحفـاظ على مصادر الطبيعة. لقـد عبّرت عن عقيدتي هذه بشـكل واضح في كتبي. أعربـت في رواياتـي «الحياة والموت أرهقاني» و«الأثداء الكبـيرة والأوراك العريضة» عن ألمي وغضبي من الاستغلال المفرط للبيئة وتدميرها.

لطالمـا اعتقدت أنه يتوجـب علينا إبطاء وتيرة التنمية، وألاّ نستغل الأشياء بهذه السرعة. يجب علينا الحفاظ على الثقافة الريفية وإرث الطبيعة. توقفوا عن تحويل كل القرى إلى مدن. علينا أن نترك الأرض ترتاح. لا ينبغي لنا استغلال الأرض إلى أقصى حدٍّ كما لو كانت بشراً.

أشعـر بقلق شديد بسبـب التلوث والدمار الذي لحق بالبيئة في الصين منـذ الثمانينيّات. أشعر حقاً بالسـوء حيال ذلـك. عندما أرى أنّ المصانع تُبنـى في كل مكان حتى في القرية التـي آلفتها... عندما أرى أن النهـر الذي سبحـت واصطدت فيه عندما كنت صبياً قد أصبح حفرة قذرة، لا يسعني وصف كمّ الألم. عندمـا أرى الأشجـار في قريتـي مغطاة بأكياس بلاستيكيـة قديمة ... هذا النوع مـن التلوث البلاستيكي يخيفنـي. لذلـك، عندما ألقي خطابات في اليابان وفي دول أخرى، أنتقد هذا النوع من الاستغلال المفرط، الذي يركّز فقط على المكاسب الاقتصادية القائمة على التنمية غير المستدامة.

- لنعد إلى موضوع الأدب. هل تعتقد أنّ الأدب له أيّ معنى بالنسبة لعامة الناس اليوم؟

إنّ العلاقـة بين الأدب والواقـع، وارتباطه العاطفي بالناس، موضوع نظّر لـه كثيرون. وجهة نظري في الأدب هـي: بدايـة، لا تبالغ في تقديره. لا تتوقع أن تغيّر رواية، أو قصيدة، أو مسرحية واقع مجتمعنا. هذا توقّـع كبـير جداً. بالتأكيد، حدث أن سبّب عملٌ أدبيّ حربـاً. لكن مثل هذه الحوادث نادرة للغاية. غالباً ما يكون تأثير الأدب دقيقاً جدّاً.

وذلـك لأنّ الأدب شكل من أشكال الفن. فمن خلال تـذوّق الجماليّ، يكون تأثيره تدريجياً وخفيّاً، مثل زخـات المطر الربيعية التي ترطـب التربة. لذلك أعتقد أن وضع الأدب في مثل هذه المكانة العالية، والتّوقع أنه سيغيّر الواقع يعني منحه اعتباراً كبيراً أو مسؤولية كبيرة.

ومـع ذلـك، لا ينبغي لأحـد أن يقلّل من شأن الأدب. فهو ليس للمتعة فقـط، وليس الهدف منه مجرّد إثـارة بعض الضحكات. أعتقد أن المزية الأثمن للأدب تكمـن في دراسته للروح البشرية. يثني الأدب على ماهـو حقيقي ولطيف، ويكشف وينتقد ما هوخبيث وبشع. هدفه المطلق هو جعل عقولنا أكثر ثراءً واتساعاً وجعلنا أكثر لطفاً وكرماً. فمن خلال تغييره للناس، يؤثّر الأدب على تطور مجتمعنا وتحسينه. لكنّنـي أعتقد أنّها عملية تدريجية للغاية.

لـديّ تشبيـه للعلاقة بين الأدب والمجتمـع، فهي مثل العلاقة التي تربط النـاسـ بشَعرهم: من الجيّد بالطبـع أن يكـون لديك شعر على كامل رأسك. فمظهره جميـل ويساعد في حماية رأس المرء. ولكن إذا لم

يكـن لـدى المرء الكثير من الشعر، مثلي، فلا بأس، لأنّني ما زلت بصحة جيّدة. هكذا هو الحال مع الأدب، قد يملك المجتمع روايات وقصائد وشعراء وكتّاباً عديدين وهذا أمر جيّد جداً. ولكن إذا قلّ عددهم، تظلّ الحياة قابلة للبقاء. لذلك أعتقد، سواء أكان ذلك أدباً أم فناً، فهو مثل شَعر الإنسان.

في المآل، حين يموت أحد ما، يُدفن في الأرض. إذا حُفر قبره بعد سنوات عديدة، نجد أن لحمه صار تراباً ولكـنّ شعره بقي كما هـو. ما أقصد قوله هو أنّ أشياءً كثيرة في المجتمـع تتغيّر وتختفي، ولعلّ الأدب والفن هما الباقيان الوحيدان.

- إنّه تشبيه مثير جداً للاهتمام. عندما بدأت الكتابة، ما هي الأسباب التي دفعتك لذلك؟ وبماذا كنت تفكر حينها؟

اعتـدت أن أقـول نصـف مـازح ونصف جاد أنّ دافعـي الأوّلي للكتابة هو عيش حيـاة سعيدة بتناول الزلابيـة ثـلاث مـرات في اليوم. قلتها كثـيراً لدرجة أنّني سئمـت منها. لكن في الحقيقـة، لاتزال إجابتي نفسها. لم يكن دافعي للكتابة في البداية بهذا النبل.

يقـول بعـض الكتّاب: «أريد أن تغـيّر كتاباتي المجتمع»، «أريد تشكيل عقـول جميلة من خلال الأدب». يعطـون الأدب كلّ هذه التعاريف. وهناك العديد منهم هكذا. أعتقـد أنّه بالنسبة للكتّاب الصينيين مثلي، ممّن ولدوا في القرى الزراعية وعاشوا حياة الطبقة الدنيا الفقيرة، ربّما كان دافعنا الأوّلي للكتابة بسيطاً جداً – وحتى متواضعاً. كان ذلك من أجل تأمين لقمة عيشنا، وتغيير أحوالنا، وتحسين وضعنا. إنّ لمزاولة مهنة الكتابة بالفعل فوائد مادية عديدة.

بالتّأكيد، من خلال عملية الكتابة، لمّا تتغير حياتك نتيجة ذلك، تنشأ أفكار أخرى كثيرة حول الأدب بشـكل طبيعـي. لذا، فإنّ السبب الأوّلي لم يكن نبيلاً على الإطلاق – بل إنّه مبتذل نوعاً ما. لكن هذه كانت في الواقع أوّل فكرة خطرت لي.

ذكـرت سابقـاً أنّه كان هناك بعض المثقفين في قريتـي. كان بعضهم من المثقفين الذين ارتكبوا خطأ في الستينيـات. اليوم، عندما نقـول عبارة «ارتكب خطأً»، يجب أن نضعها بـين علامتي اقتباس. فقد كان مجيئهم إلى قريتنا عقوبة لهم.

اعتـاد أحدهـم إخبـاري أنّه عرف كاتبـاً يعيش ببذخ ويـأكل الزلابية ثلاث مـرّات في اليوم. تناولت العائلات مثل عائلتي الزلابية خلال مهرجان الربيع فقط، أي مرّة واحدة أو مرّتين في السنة. ولكن هاهنا شخـص يتناول الزلابية ثلاث مـرّات في اليوم! أصبنا بحالة من الدهشة. ظننـا أنّه لا يمكن حتى لملك أن يعيشـ حياة على هـذا النحو، لكن بمقدور كاتب أن يفعل ذلك. لذلك سألتـه: «إذا استطعت كتابة الكتب، فهـل سيكـون بمقدوري عيش مثل هذه الحيـاة أيضاً؟» قال: «طبعاً يمكنك ذلـك». لذلك كان هذا السبب الأوّل للكتابة.

- هذا سبب لك .. لماذا تكتب اليوم؟

يمكننـي بالتأكيـد أكل الزلابية ثلاث مـرّات في اليوم الآن. حتى في منتصف الليـل، أُخرج ببساطة بعضـاً منهـا من الثلاجة وأطهوها. لذلك حالياً قد حققت أهـدافي من تلك الأيام الأولى منذ فترة طويلة.

إذاً مـا الـذي يدفعني للكتابة اليوم؟ ما الذي يحفّزني على مواصلة الكتابـة؟ لا أستطيع أن أشرح ذلك في بضع جمل فقط.

في المقـام الأوّل، أشعـر تمامـاً أنّ لديّ ما أقوله. أرغب في تدوين أفـكاري، وربطها بقرائي من خلال عملٍ مصقول.

ثانياً، هناك أشياء كثيرة في المجتمع أشعر أنّه من واجبي أن أكتب عنها.

سبب آخر لذلك هو استكشافي للابتكار في الأدب بصفته فنّاً، ممّا دفعني أيضاً إلى الكتابة. فمنذ ظهور الشكل القصصيّ (الروائيّ) لأوّل مرة، مضى ألف عام على الأقل.

ظهرت دائماً أشكال جديدة في فنّ الأدب والرواية. واصل الكتّاب إجراء التغييرات على شكل الرواية، سواء في اللّغة أو الشكل. إذاً، هل هناك مجال للإبداع لجيلنا من الكتّاب؟ أعتقد ذلك. أرى الأدب الروائيّ علـى أنّه فـن، وأن تطوّره غير محدود. يحتوي شكله أيضاً على ممكنـات لا حصر لها. هذا السعي الشبيه بالهوس إلى الأدب الروائيّ بصفته فنّاً، يشجّعني على مواصلة الكتابة.

- **لماذا تستخدم اسماً مستعاراً ولماذا مو يان؟**

لقد تحدّثت عن هذا في المؤتمر الصحفي بعد ظهر اليوم. اسمي غوان موي. الجزء الثاني من الاسم يصـير مو يـان إذا فُصل. في الكتابة التقليديـة، الجانب الأيسر من الصورة الرمزيـة هو «يان» والجانب الأيمن هو «مو». أيضاً، الجزء الثاني من الاسم «موي» يبدو مثل «مو يان».

هنـاك سبـب آخر لذلك هو أنّني كنت طفلاً ثرثـاراً جداً. ففي تلك الأيام، إذا تحدث المرء كثيراً، قد يوقـع نفسه وعائلته في مشكلة. لم يكن الأمـر سياسياً دائماً، كما هو الحال عندما يقول المرء شيئاً مضاداً للثـورة، ولكن يمكن أن يكون مرتبطـاً بالعلاقات الاجتماعية. يمكن للمرء أن يقول شيئاً يسيء به إلى أحد الجيران، وبالتالي يُزعج والديه لأنّ الجار سيغضب منهم. عندما كنت طفلاً، كنت ثرثاراً جدّاً ممّا تسبب بالكثـير من المشـكلات لوالديّ. كانوا ينتقدونني، ويعلّمونني، وحتى يوبّخوننــي في كثير من الأحيان. كانوا يؤنّبونني لأنّي أثرثر.

كذلك، عندما قرّرت البدء في الكتابة، كانت لديّ فكرة خرافية إلى حد ما لأنّ كتّاباً عظماء عديدين لديهـم أسمـاء مستعارة. استخدم أشخاص مثل لو شوين وبا جين أسماءً مستعارة، وكتّاب أجانب فعلوا ذلـك أيضـاً. لذلك، اعتقدت أنّه من أجل كتابـة الروايات، يجب أن يكون لدى المـرء اسم مستعار قبل كل شيء. وعند التفكير في الأمر، خطرت لي فكرة «مو يان».

إنّهـا طريقة لتقديم الاحترام لتعاليم والديّ. كما أنّهـا نوع من التذكير والتشجيع لنفسي. أعتقد أنّه إذا أراد المرء أن يكون كاتباً، فيجب أن يتكلم أقل ويكتب أكثر. يستنفد الكلام طاقتك ويستهلك وقتك. إذا بـذل المرء الجهد والوقـت في الكتابة بدلاً من الكلام، يمكنه كتابة المزيد. لذا فـإنّ جزءاً من معنى الاسم المستعار هو تشجيع نفسي على العمل بجد.

- **إذا أعدت النظر في أعمالك، هل ترى تكراراً في أيّ موضوع أو وجهة نظر؟**

يوجـد تكـرار في موضوعين. أحدهما هو الجوع، والآخر هـو الشعور بالوحدة. لقد ذكرت هذا مرّات

عديـدة. فهما موضوعـان مهمّان جداً في رواياتـي، وخاصة الروايات الأولى، حيـث كان لهما الأثر الأكبر والأعمق عليّ. كلّما كتبت عن الماضي، سيظهر هذان الموضوعان لا محالة.

أعتقد أنّه يوجد موضوع آخر، شيء كنت ومازلت أسعى إليه حتى يومنا هذا هو اهتمامي باستكشاف أعمـاق الـروح البشرية. لمـاذا الناس كما هـم؟ لماذا بعضهم جيّـد وبعضهم الآخر سـيّء؟ حين يواجهون الأشيـاء نفسهـا، لماذا يتصرّفون بشكل مختلف تمامـاً؟ لماذا يكون بعضهم لطفـاء بطبيعتهم، في حين أنّ بعضهـم الآخر، الذين ولـدوا في حياة مريحة وحصلوا على تعليم جيّد، يكـبرون ويصبحون أشراراً جدّاً؟ إنّها أشياء يصعب فهمها. أريد البحث عن إجابة لها من خلال كتاباتي، ودراسة هذه المسألة العميقة التي لا توجد إجابة بسيطة لها.

- هذا يبدو لي شبيهاً بعلم النفس. هل وجدت إجابة عن تساؤلاتك؟

لم أجـد إجابـة. أميل أحياناً للاعتقاد بالخرافات. أفكّر أحيانـاً ... أنّنا نعتقد في أغلب الأحيان أنّه يمكـن للتعليـم والتنشئة الاجتماعية أن يزيـلا السّمات الوراثية. عندما نقول عن شخـص ما بأنّه جيّد أو سـيّء، فإنّنا غالباً ما نربط هذا بالتنشئة الاجتماعية. ولكن بعد ملاحظة طويلة الأمد وتجاربي المباشرة، أعتقـد أنّهـا لاتُحدّد دائماً من خلال التنشئـة الاجتماعية. بعض الناس يولدون هكـذا. عمليات تفكيرهم تكون مختلفة. فهم يولدون لتعزيز المصلحة الذاتية على حساب الآخرين. بينما يولد بعضهم الآخر لتحمّل المشقّة والقيام بالأعمال المفيدة للآخرين.

أعتقـد أنّهـا مشيئـة الله. أراد الله أن يجعـل العالم البشـري أكثر تعقيداً، لذلـك خلق مجموعة من القديسين الحقيقيين ذوي الأخلاق الرفيعة ، مثل كونفوشيوس. يكون أمثال هؤلاء متفانين ويعطون الأولوية لمصالح الآخرين. ومن أجل الآخرين، يتخلون عن أغلى الأشياء لديهم. وهذا ليس نتيجة التعليم.

أمّـا الغالبيـة، الأشخاص العاديين مثلنا، لديهم المقدرة الأساسية علـى الإحسان. ولكن هناك أيضاً منطقـة رماديـة، في أعماقنا، تضـع أحياناً مصلحتنا الذاتيـة في الأولوية. ويكون لدينـا في بعض الأحيان مشاعر مبتذلة. معظم الناس هكذا.

وهنـاك مجموعة أخرى مـن الناس هم نقيض القديسين. يولدون أشراراً. ولا يملكون حسّاً أخلاقياً. يحـبّ النـاس أمثالنا، لأنّ لدينا مفاهيم أخلاقيـة أساسية، نشعر بالسوء إذا سبّبنـا الأذية لأحد، وننتقد أنفسنـا، وحتـى نتـوب. أمّا الناس الذيـن يولدون أشراراً فـلا يملكون أيّ مفهوم أخلاقـي أو ضمير. حين يفعلون شيئاً نعدّه شريراً للغاية، لا يشعرون بالسوء، ولا مشكلة لديهم.

لذلـك، لا يسعنـي إلّا أن أتـرك تعليل كل هذا لله. خلـق الله ثلاثة أنواع من البشـر، حتى نتمكن من المقارنة والتباين فيما بيننا.

- هل تملك عقيدة دينية؟

أنـا مؤمـن بتعدد الآلهة، وقد نشأ هذا من طفولتـي، من رعي الماشية في الحقول. في تلك البيئة، شعـرت أن كلّ الأشياء لهـا أرواح. قال غارسيا ماركيز شيئاً مشابهـاً: «للأشياء حياة خاصة بها. إنّها فقـط مسألة إيقاظ أرواحهـا». حين كنت أرعى الماشية، شعرت أنّ الطيـور، والحيوانات على الأرض،

وحتى الأشجار والعشب، لها أرواح. كل الأشياء لها مشاعر. لذلك أعتقد أنّني كنت مؤمناً بتعدد الآلهة منذ الطفولة.

هنــاك أيضــاً هذه الثقافــة الشعبية في قريتنا. ففي مكان ليس ببعيد عــن مسقط رأسي، عاش كاتب مشهور، بو سونغلينغ، في فترة حكم أسرة تشينغ. كتب هذا الكاتب عن الآلهة وأرواح الحيوانات والنباتات المختلفــة، التي يمكنهــا أن تتحول إلى هيئة البشر. هذا النوع من الاعتقــاد شائع في الريف. وكثيراً ماروى أجدادي وجيراني لي مثل هذه القصص.

كان ذلــك عندمــا كنــت طفلاً. ذهبت بعدهــا إلى المدينة، حيــث تعلّمت نظريات عــدّة، بما في ذلك الإلحــاد الماركســي والنظريات حول الآلهــة المختلفة. واعتقــدت أن جميع المعتقدات الدينيــة ثروة روحية للبشرية، ويجب دراستها من منظور أكاديمي.

لذلــك أعتقد أنّه لديّ الآن عقيدة دينيــة. أحترم جميع الأديان التي تعلّم الناس الطيبة. لكنّني لست من أتباع دين محدّد.

- أوشك وقتنا على الانتهاء. أود أن أسألك ماذا تعني لك جائزة نوبل المالية؟

المال ... عندما أجرى الصحفيون الصينيون مقابلة معي، قالوا: «لقد مُنحت مثل هذا المبلغ الكبير. مــاذا تخطــط أن تفعل به؟» قلت مازحــاً: «أخطّط لشراء منزل أكبر في بكين»، أجــاب أحدهم على الفور: «ليس بهذه الأموال.» أسعار العقارات في بكين مرتفعة جدّاً. ربّما أشتري بها منزل مساحته مئة متر مربّع.

حتّــى من دون هذا المــال يمكنني العيش بشكل مريح، وتلبية احتياجاتي الأساسية، ولكنّه سيسمح لي بالقيــام بالمزيــد من الأشياء. قبل كل شيء، لن أضطــر إلى الكتابة بسرعة، أو من دون راحة، لمجرّد كسب لقمة العيش. لديّ الآن متّسع من الوقت لدوزنة كتاباتي، حيث أنّني لن أكون تحت ضغط إنتاج كمية كبيرة. يمكنني إنتاج جودة أعلى بدلاً من ذلك.

كمــا يمكننــي استخدام المال لمساعــدة أولئك الذين يحتاجون إلى مساعدتــي في قريتي من أصدقاء وأقارب وقرويين.

شكراً لك ومباركٌ مرة أخرى! ■

* * *

أجــرتْ المقابلة باللغة الصينيــة يوساي روندكفيست تشــو YuSie Rundkvist Chou في 6 كانون الأول 2012، ونقلها إلى الإنكليزية سفينسك ميديتيكست Svensk Medietext.

المصدر: موقع جائزة نوبل:

https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2012/yan/25483-interview-with-mo-yan-2012/



استقبال مو يان في الصين وتأملات في خطاب ما بعد الاستعمار

تأليف: بينجهوي سونغ
ترجمة: ليـن المهايني •

بينجهـوي سونـغ :يدرس الادب الصينـي في جامعة شنغهاي للدراسات الدولية كما تشمل اهتماماتـه البحثيـة الأدب المقارن والأدب الصينـي الحديث والمعاصر والعلاقة بين الادب والثقافة الصينية والأجنبية والأدب الصيني المترجم من أعماله : أدب القوميات المهمشة في الصين الحديثة.

يُعـدّ فوز مو يان بجائـزة نوبل للآداب عام 2012 حدثاً جللاً للأدب الصّينـي في السياق العالمي، وقد أسفر عن حدوث تغيّر جذري في نظرة العالم الخارجي للأدب الصيني، وكذلك في إدراك الأدب الصيني لذاتـه. سبـق لـ غاو شينجينـغ أن كتب أكثر ما كتـب باللغة الصّينيـة ونال الجنسيـة الفرنسية في أواخر الثمانينيـات مـن القرن العشريـن قبل أن يفوز بجائزة نوبل عام 2000، إنمـا لم يحظ بتقدير صريح من السلطـات الصينية، ولذلك لم يكن لفوزه بالجائزة ذلك التأثير المباشر أو الفاعلية الكافية لإنهاء معضلة الكُتّاب الصّينيين الطويلة مع جائزة نوبل.

أنهـى مـو يان هذا كلَّه وبدأ عصراً جديداً. لقـد أشعل فوزه بالجائزة فتيل دورة أخرى من النقاشات والخلافات حول أعماله، وهذا ليس بمستغرب نظراً إلى أسلوبه الفريد في الكتابة. منذ بداية سيرة مو يان المهنية كانت أعماله محطَّ سجالات حامية، وفُسّرت من وجهة نظر عالمية نظراً لما تحفل به من موضوعات مثـيرة للجدل وارتباطات معقدة بالتاريخ الصيني والواقع الاجتماعي. وقد نال مو يان شهرته ككاتب مثله مثـل الكثير مـن معاصريه الكُتّاب حين فتحت الصين أبوابها للعـالم في ثمانينيات القرن العشرين، العقد

• مترجمة سورية .

الـذي بدأ فيه الكُتّاب الصينيون يتأقلمون مع التأثير الأدبي للأدب العالمي، ويعتادون على موضعهم ضمن سيـاق عالمي، من حيث الاستقبال والنقد الموجـه لأعمالهم. وبالنّفَس ذاته، بدأ الكتاب الصينيون في ذلك العقـد يألفون النظر إلى معنـى أعمالهم في سياق الأدب العالمي. وبـذا كان النقد الأدبي المحلي قد تجاوز سياق الأدب والثقافة الصينيين قبل أن ينال مو يان جائزة نوبل.

يتسـم النقد الموجـه لمو يان بكثير مما يتسم به النقد الأدبي الصينـي المعاصر عموماً؛ وكذا يطرح كل الأسئلة الكبرى التي ترافق مسيرة الأدب الصيني نحو «الجمهورية العالمية للآداب» (مفهوم استعرناه من كتـاب *الجمهورية العالمية للآداب* لباسكال كازانوفا): كيف يـوازن الكُتّاب بين مطالب الجمهورين المحلي والعالمي؟ وإن كانت هذه المطالب متناقضة في الظاهر، كيف يتجاوز الكُتّاب بالإبداع هذا الإطار المفاهيمي الثنائـي؟ وكيف يخرطـون أنفسهم بالحوارات والمسابقات في هذه الجمهوريـة العالمية للآداب؟ هذا تحدٍّ للنقّـاد الصينيين أيضاً. كيف يجدر بهم فهـم الأدب الصيني في هذا السياق العالمي المحدد؟ وكيف يجدر بهم تحليل استراتيجيات شتى الخطابات الأدبية ضمن السياق الصيني وخارجه؟

علّـق بـير فِيسْتبري Per Wästberg رئيس لجنة جائزة نوبل للآداب علـى مو يان نيابة عن اللجنة، وجـاء تعليقـه بأسلوب هجين ومـرن للغاية. مدح فِيسْتـبري مخيّلة مو يان المذهلـة، وسخريته من التاريخ والواقـع، وأسلوبه السردي الذي يختبئ خلف أسطورة أو أقصوصة شعبية تكون هي الوسيلة التي يعبر من خلالهـا عن موقفه الأخلاقي. لكن النقاد الصينيين عارضوا تأكيد فِيسْتبري الملحّ على العلاقة بين عوالم مويان الروائية والتاريخ الصيني الحديث. لا ريب في وجود علاقة على هذه الشاكلة، لكن السؤال هو كيف نفسّـر ونقيّم هذه العلاقة؟ فالتفسـيرات تتنوع بتغير السياق الثقافي، والموقـف الثقافي، وتصورات النقاد المختلفـة للأدب. مكّنت الصياغـة المبهمة والمعقّدة للخطاب الذي ألقاه فِيسْتبري – عند تسليم الجائزة – النقّـادَ في الصـين أن يفسّروا العنوان المقتضب على الموقع الرسمي لجائـزة نوبل من زوايا عدّة. والعنوان «واقعيـة مهلوسة تمـزج القصص الشعبيـة والتاريخ والمعاصرة» قد يُعـدّ تلخيصاً وجيزاً لـكل التقييمات السابقـة لكتابات مو يان، سلبية كانت تلـك التقييمات أم إيجابية. إن فوز مو يان بجائزة نوبل حدثٌ مهمٌّ بحـق؛ حدثٌ قد يسهم في إنهاء «عقدة الصين القوميـة» مع جائزة نوبل ويقرّب آراء النقاد المتناحرة حول أعمالـه. لكـن فوزه أطـال رغم ذلك أمد هذه الجـدالات القديمة، بل وربما زاد مـن حدتها. وهذا الوضع المعقّد يكشف الستار عن أوجه من سوء فهم النظريات في الأدب النقدي الصيني المعاصر.

ركّـز النقد الـلاذع لمو يان على شخصيات عدّة ومشاهد وتفاصيل مـن رواياته هي أبعد ما تكون عن السمـوّ والكياسة والصقل، تلك السمات التي تحضّ عليها المعايـير التقليدية. ففي هذا الصدد، عقّب لوو شينـو (وهـو كاتب صيني معروف آخر) ملتقطاً بدقّة بعض الانطباعات الأولى لدى قرّاء مو يان. أشار لوو إلى أن في روايـات مـو يان كثير مما تميل الكتابة الواقعية الثوريـة التقليدية إلى رفضه، ورأى أن مو يان لا يقـدّم لنـا شخصيات عادية في بيئات عاديـة، ولا توصيفات واضحة وقوية. والأنكـى من ذلك كله في نظر لـوو غيابُ صورٍ شخصية يحترمها القارئ ويحذو حذوها ويقدّرها. فمعظم هذه الروايات تعرض الطبيعة الشريرة للبشرية بمشاهد فوضوية وفاسدة فيها كل ألوان القسوة: (أكل لحوم البشر والسلخ وأشكال عدة

من التعذيب)، وكذلك البراز والقيء وكلّ ما كان يُعَدُّ مشيناً وغير لائقٍ لنص أدبيّ (Liu and Zhang, An Alternative 15). وأمـام هذه الصور القبيحة والمدماة للإنسان وغيره من المخلوقات، حتى أكبر المقدّرين لموهبة مو يان يتراجعون عن استحسانهم.

إن نظرنـا إلى مجموع الاستقبـال السلبي الذي تلقّاه مو يان في الصين نجـد أن بإمكاننا تقسيمه نحو ثلاثـة أقسام. فالقسـم الأول يعنى بالعناصر الفظّة والجسدية والدموية والخبيثة والقبيحة في روايات مو يان، بوضعها موضع تساؤل وانتقاد، وذلك لأنها تولّد شعوراً مقيتاً ومثيراً للاشمئزاز. وهذا الانتقاد يستند إلى حـد كبـير على تجربة أدبية معيارية علاوة على تجربة حياتيـة. على سبيل المثال، تقبّل النقاد والقراء سرد التاريخ الوحشي للحرب في رواية *الذرة الحمراء*، لكنهم لم يستطيعوا تقبّل الرسم المبالغ به للمشاهد القاسيـة والدمويـة والقذرة التـي تخطَّت في نظرهم الحـدود «المعقولة». كما أن روايات مـو يان اللاحقة ومنها *جمهورية النبيذ* (1993) *صدور عارمة وأوراك عريضة* (1995) *عقاب خشب الصندل* (2001) *الحيـاة والموت يستهلكانني* (2006) و*الضفدع* (2009) تولّد عند كثير من النـاس شعوراً بعدم الراحة والقـرف وحتى الغضب. فالطبيعـة البشرية الإشكالية تكشـف بهذه المشاهد والتفاصيـل البشعة العلاقة الضبابية بين الإنسان والحيوان، والمعايير الأخلاقية والجمالية المشوهة. وهذه العناصر قد تكون أكثر من قـدرة البعض على الاحتمال. آراء كهذه، آراء متسقة مع الواقعية التقليدية، هي الآراء السائدة بين القرّاء الصينيـين، الأمـر الذي أثّـر تأثيراً واعياً أو غير واعٍ على حكم النقّاد الأدبيـين على أعمال مو يان. فلا بد لهـم أن يتساءلـوا: هل تاريخ الصـين وواقعها (حتى لو كنا نتحدث عن مدينـة جاومي في الشمال الشرقي وحدها) يشبهان ما صوّره مو يان؟

ومـا يتبع ذلك مخاوف واستياء يُعَـبّر عنه بموقف نخبوي، أو خلف اعتبـارات «جمالية»، بخاصة حول لغـة مـو يان، وسير سـرده القصصي الذي ينحـرف وينقسم ويتشظّـى، وصوره التي يدّعـي بعضهم أنها «سوقيّـة»، ورفضه لجماليات الجليل (Wang, The Failure 12-18). لاحقت هذه الانتقادات أعمال مـو يـان من *الذرة الحمراء* وحتـى *الجراد الأحمر* مـروراً بأعماله اللاحقة كافةً. نـدّد النقاد بـ«خطاياه» (Pan, Faults 56-57) لجهـة الزخرفة، الخواء، والتصنّع والمبالغة الطائشة (He and Pan, The Incontinent 33-37). وقـد اشتـدّ هذا النوع من النقد حتى مطلع القـرن الجديد، وبخاصة بعد فوز مو يان بجائزة نوبل. وفي الربيع الذي تلا عام 2012 مباشرة نشرت مجموعة من المقالات بعنوان «في نقد مـو يان» تضـع أسلوب مو يان في الكتابة موضع تساؤل.» تضمنت هـذه المجموعة انتقادات أكثر من أربعين كاتبـاً من أواخر الثمانينيات حتـى عـام 2013 (Li and Cheng, Critiques).. كان أقساها النقد الـذي كتبه ليـي غيانجون من الأكاديميـة الصينية للعلـوم الاجتماعية. بعد المقال الأول الـذي انتقد فيه ليـي مو يان (Li, On Shan 108-24) نشـر أكثر من عشرة نصوص حول الموضوع إياه، ليصبح بذلك أهـم صـوتٍ مشكّك في مو يان في الصين. صاحبه في ذلك جو بين (وولفغانغ كوبين) خبير ألماني في شؤون الصـين جاء رأيه من منظور نخبوي وموقف جمالي (see Wolfgang, <http://book.sina.com.cn/news/c/2014-09-22/1323668912.shtml>).

أمـا بالنسبة للقسم الثالث من الانتقادات، فمـا يجمعها كون نقد مو يان من منظور قومي وعالمي فيها إما أنه يستند على نحو واضح وصريح على نظريات غربية حديثة كنظريات ما بعد الاستعمار، أو أنه يتبع ضمنيـاً منطـق هذه النظريات. هؤلاء النقاد الذين يجمعهم تصوّر للأدب بوصفه انعكاساً للواقع غالباً ما يسألـون السـؤال ذاته وإن عرّجوا أحياناً على قضايا شكليّة تخصّ الأدب، والسؤال هو: لماذا يصوّر مو يان دائمـاً عالمـاً فظاً شنيعاً عبثيّاً ولا يمكن احتماله؟ إنهم يزعمون أن مو يان يحوّر التاريخ والواقع الصينيين، فمـا هي نواياه المبطّنة؟ طريقة طـرح هذا النوع من الأسئلة توحي في ذاتها بالإجابات: الهدف من أسلوب مو يان المنفّر المبالغ فيه والمُنافي للمعقول في تمثيل التاريخ والواقع هو إرضاء الجمهور الغربي: المستعمرين السابقين التّواقين إلى غير المألوف، الذين ما زالوا متعلقين بـ «الاستشراق» (وفقاً لإدوارد سعيد). وهدف مـو يـان من ذلـك كلّه هو زيادة شهرتـه في الأدب العالمي. هذا بـلا ريبٍ أقسى أنواع النقـد، نقدٌ لا يكتفي بالطعـن في إنجازات مو يان الأدبيـة، بل ويلقي أيضاً بظلال من الشك على وعيه الوطني وموقفه الثقافي. وقـد يقودنـا هذا النقد أيضاً إلى انتقاد أخلاقي لانتهازية مو يان، انتقاد قد يصل إلى استجوابٍ لموقف مو يـان السياسـي في السياق الصيني. قد يأخذ هذا النوع من النقد شـكلاً أقلّ قسوة: شكلاً لا يسعى للرجم بالدوافع السياسية «المبطنة» لمو يان، لكنه مع ذلك يشجب ما قد يسفر عن أعماله من تأثيرات وخيمة؛ فهـو وإن لم يأتمر قاصداً بأمر الاستشراق عزّز في نهاية المطاف التصوّر الغربيّ لشرقٍ متخّلف وقذر. وفي واقع الأمر إن النقاد حين يستعينون بنظريات جمالية تقليدية، ويعجزون بها عن الوصول إلى تفسير مرضٍ لخطاب مو يان الأدبي الوحشي والمبالغ به؛ سيجنحون لا مناص إلى استنتاجات كهذه.

تركّز المقالة التي بين أيدينا على نحو أساسيّ على النوع الأخير من النقد المشروح أعلاه، لكن من المفيد لنـا بدايـة تناول النوعين الآخرين باقتضاب. النوع الأول يشكّك فيمـا إذا كانت عوالم مو يان وشخصياته الروائية توصف بالواقعية. في الأدب، نرى التضاد الصارخ بين العالم الروائي والواقع أمراً عادياً ومألوفاً، وكل ألـوان المبالغة والتحويل وإسقاط الخيال على الواقع هي من حريات الكاتب المشروعة في الإبداع، لكن أحد الأسباب التي حدت بالنقاد إلى النهج الذي اتبعوه مع روايات مو يان هو أن الفكرة القائلة بِعَدِّ الأدب مرآة للواقع ما تزال تلقى رواجاً كبيراً بين عامة القراء. أما الانتقادات الموجهة إلى مو يان من النوع الثاني فقـد تبدو سديدة أكثر من سابقاتها. من هذه الانتقادات ما يسلّط الضوء على بعض المشكلات في كتابته: أسلوبـه فجّ، وجملـه مبهرجة تتراكم فوق بعضها، وتعبيراته يعوزها الاعتـدال، ويسهو عن تفاصيل مهمة، حتى أن سرده القصصي متفاوتٌ وتشوبه التناقضات. لكن ما تغفله هذه الانتقادات عادة هو كونها موقفاً أدبياً نخبوياً متأصلاً في الأعراف السائدة التي يحاول مو يان التحرر منها.

يرتبـط النقـد ما بعـد الاستعماري لأعمال مو يـان ارتباطاً مباشـراً بانتشار النظريـات الغربية ما بعد الاستعماريـة في الصين والاستقبال الذي حظيت به هـذه النظريات. دخلت هذه النظريات الصين في نهاية الثمانينيـات من القـرن العشرين، لكنها لم تحظ بعناية المثقفين الصينين أو تشعل فتيل نقاش واسع النطاق حتـى عام 1993م. كانـت تسعينيات القرن العشرين مرحلـة مفصلية شهدت فيهـا الأيديولوجيا الصينية الشعبيـة انزياحـاً من المناهضة الشرسـة للنزعة التقليديـة والتأييد الراديكالي للتطبّـع بالغرب النابع من

«الهوس بالحداثة» في الثمانينيات، إلى تشجيع نقد التطبّع بالغرب انطلاقاً من التقاليد. ففي هذه المرحلة أُعيد إحياء النزعة المحافظة ورُبطت من ثمّ بنظريات ما بعد الاستعمار التي تعارض المركزية الأوروبية والهيمنة الثقافية الغربية، وكان لكل ذلك أثرٌ وصل صداه حتى أبعد حلقات مثقفي الصين. ولا ريب أن هذه الحركة أطلّت في النقد الموجه إلى مو يان، لكنّ أثرها الكامل لن يظهر إلا بعد عدة سنوات، حين نشرت رواية *جمهورية النبيذ* في عام 1993. ويميل الكثير من النقاد حتى الآن إلى ربط هذه الرواية برواية *مذكّرات مجنون* لمؤلفها لو جان (كاتب طليعي آخر من بداية القرن العشرين) أو *القلعة* للكاتب الحداثي كافكا.

لكن النقد ما بعد الاستعماري لمو يان أضحى الأعلى من بين الأصوات الناقدة في مطلع القرن الجديد. وبدأ ذلك بنقد لي لرواية موت *خشب الصندل* (On Shan 12-29) ليتسارع بعيد فوز مو يان بجائزة نوبل عام 2012. وكان لي ينتقد أعمال مو يان بانتظام ولأسباب متقاربة. هذا تعليق نموذجي له ورد في « *آراء صريحة حول مو يان وفوزه بجائزة نوبل*»:

«يكتب مو يان بأساليب مألوفة للغربيين حول التجربة الصينية ليرضي توقعاتهم... شخصياته لا تراعي أي آداب... يبولون في برميل نبيذ، يقودون السيارات بجنون في طريقهم إلى مراسم زفاف، ينامون في حقل ذرة.... هذه هي الثقافة والحياة الصينيتين في مخيلة الغربيين: ما أبعد الصينيين عن كل ما هو سام وشاعريّ، فليس فيهم مشاعر نبيلة أو نقية. يعرض مو يان بتبسيطه وسرده القصصي الهازئ الناس الصِّينيين وكأنهم بُلَهٌ صبيانيون قساة القلوب، لديهم هوسٌ مرضيّ بالعنف والجنس والأثداء وغيرها من صور الانحلال» (Straight Critique، 24-36).

وفوق ذلك يرى نُقّاد آخرون أن مو يان المستشرق في لا وعيه، منخرطٌ في «تشويه» صورة الصين (Ye، From Orientalism 128)، وهذا يمثّل «سعيه لإيجاد البدع وتحيّزه اللاواعي ضد الشرق تحت تأثير الاستشراق» (Wang، Orientalistic 86-92). وبالنَفَس ذاته تُنتقد روايته *صدور عارمة وأوراك عريضة* كعمل أدبي متعجرف أخفق في عكس الواقع الاجتماعي، وتُرى مشاهده الفاحشة وشخصياته الشبيهة بالحيوانات وانحلالهم الأخلاقي «كتعديلات استراتيجية مصممة لخدمة نزوات قرّائها الأجانب، وهنا يكمن الخطأ الفادح في هذه الملحمة الوطنية المزعومة» (Jiang، The Orientalistic 84)، بل إن نقاداً آخرين لاموا مو يان علانية «لتلبية أذواق السويديين الفجّة بجعل شخصية سويدية منقذاً للشعب الصيني في هذه الرواية، ما يصل إلى منزلة الاستعمار الذاتي من طرف الكاتب» (Ouyang، Observation 26-37).

إني ولا شكّ أختلف مع وجهات نظرٍ كهذه. لكننا وبهدف الكشف عن المنطق المحرّك لها، ورفع الستار عن مسببها الأساسي إلى جانب التفضيلات الجمالية الواضحة، لا بدَّ لنا أن نعيد وضع وجهات النظر هذه في سياق أكبر هو سياق الأدب العالمي. وكذا فإني أغامر بالقول: إننا لن نتوصل إلى تقييم دقيق لإنجازات مو يان الفنية إلا إن كشفنا عن الخلفية الثقافية ذات الصلة والبيئة الخطابية التي واجهها.

بداية، قد نتساءل لماذا كان فوز مو يان بجائزة نوبل حدثاً على هذا القدر من الأهمية في سياق نقد أعماله؟ إن مو يان المواطن الصيني الأول الذي حصل على هذا التكريم، محققاً حلم الصين الطويل بالفوز بأكثر الجوائز الأدبية تأثيراً في العالم: جائزة نوبل، التي ستقدّم الكتاب الصينيين إلى ساحة

الأدب العالمي. ويمكننا تتبع آثار الرؤية العالمية للأدب والسعي إلى تأسيس أدب قومي في الصين إلى مطلع القرن العشرين. ومن ثمّ شهدت باكورة الثمانينيات من القرن العشرين إحياءً لحركة الحداثة وانفتاحاً كبيراً على الأدب الغربي الحديث، وألهمت ترجماتٌ لكُتّاب مثل ويليام فوكنر وغابرييل غارسيا ماركيز وميلان كونديرا (ونخص بالذكر ماركيز الذي فاز بجائزة نوبل عام 1982 كما أنه أيضاً من بلدٍ نام) والكُتّاب والنُّقّاد الصينيين ليتفكّروا في استراتيجية لتأسيس أدب صيني قومي في سياق الأدب العالميّ. ومن الأحداث الجديرة بالذكر نشر مجموعة من المقالات عن الكُتّاب الصينيين المعاصرين كان لها أصداء واسعة، بعنوان: *نحو الأدب العالمي*، جمعها الناقد تسنغ شياويي، وكتبها باحثون كان لهم وقتها تأثيرٌ كبيرٌ، وقد ركّزوا في نقاشاتهم على تحليل العلاقة بين الأدب الصيني والعالم الخارجي.

أشارت التأملات الاستراتيجية هذه إلى أن على الأدب الصيني المضيّ إلى ما هو أبعد من محاكاة الأجناس والتقنيات الغربية، وهذا قاد الباحثين الآنف ذكرهم إلى أن عالم الأدب «ليس حلبة عادلة» (كازانوفا). ففي هذه الحلبة متعددة الثقافات مواضع مركزية وأخرى هامشية، وتفاعلها الدائم يتيح مساحة لتواصل وتنافس آداب وكُتّاب الأمم المختلفة. ولأن الصين لحقت بركب الحداثة متأخرة فقد كان موقعها في هذه المساحة المجحفة غير مواتٍ منذ منتصف القرن التاسع عشر.

يساعد وضعُ الأدب الصيني في محله ضمن نطاق الأدب العالمي الكُّتاب على إدراك أن من واجبهم – إلى جانب الابتكار الفني– أخذ سياقين في الحسبان: سياق الأدب الوطني وسياق الأدب العالمي. وهذان السياقان كثيراً ما يكونان في عدم اتّساق من منظور الدول النامية والأمم المهمّشة ثقافياً، وعلى الفاعلين في النشاط الأدبي (كُتاباً ونُقّاداً) التعامل مع الفروقات والتناقضات بين هذين السياقين. بعبارة أخرى، يتعيّن على الكُتّاب الصينيين الذين دخلوا «الجمهورية العالمية للآداب» متأخرين إنجاز فعلٍ أدبيّ مميّزٍ ليلقوا من يعترف بهم بحقّ: عليهم إيجاد وممارسة خطاب أدبيٍّ يتناول السياقين المحلي والعالمي، ويخاطب مختلف جماهير القرّاء في كلّ منهما. وبكلمات كازانوفا: على كُتّاب المناطق الريفية المدقعة في الصين مثل مو يان، بوسيلة ما، القيام بعبور ثقافي من مدينة جاومي في شمال شرق بكين، ومن هناك إلى باريس أو نيويورك أو لندن أو ستوكهولم.

وقد لقيت جهود الكُتّاب الصينيين المعاصرين الحثيثة لدخول الأدب العالمي في الأعوام الثلاثين الماضية (أو حتى القرن الماضي) اعترافاً متمثِّلاً في غاو شينجينغ، وفي فوز مو يان بجائزة نوبل على وجه الخصوص. ومعنى ذلك أن الكُتّاب الصينيين المعاصرين اكتشفوا أسلوبهم الخطابي الخاص في حلبة الأدب العالمي، وعليه فإن تفسيرات أعمالهم يجب أن توضع في سياق الأدب العالمي. فمن هذا المنطلق قد لا تنضوي فورة النقد اللاذع لمو يان بعد فوزه بجائزة نوبل عن شيء سوى أنها كشفت عن تباينٍ بين عقليات النُّقّاد البائدة وهذا السياق الأدبي العالمي.

لا يسعنا المقال دون شكٍّ لكي نقدّم عرضاً شاملاً لردود الفعل كافّةً تجاه مو يان في موطنه، لكن من الضروري إيراد تنويه يصحّح الانطباع الخاطئ بأن التعليقات السلبية على مو يان في الدائرة الأدبية الصينية غلبت دائماً التعليقات الإيجابية، فالأمر عكس ذلك تماماً: لقد حظي مو يان باستقبال إيجابي منذ نشر روايته *الذرة الحمراء*، ودليل ذلك المجموعة النقدية بعنوان (On Mo Yan) من تجميع لين

جيانفـا رئيس تحريـر مجلـة Contemporary Writes Review ، التي احتوت ثمانـين مقالاً نقدياً مهمّـاً نُشرت علـى مدار أكثر من ثلاثين عاماً، وكان من مؤلفيها كُتّاب ونُقّاد مرموقون منهم تشين سيهي، وانـغ آني، وو جـون ، صن يو، تشانغ تشينغهوا ، وانغ ياو... إلخ. ولا شكّ أن في هذه المجموعة حتى كمّ وفيرٌ مـن الاستيـاء حول كتابات مو يان، لكنّ هـذا الاستياء مختلفٌ جذرياً عن التعليقـات السلبية التي عرّجنا عليها سابقاً من حيث المدى والمنطق المتبع.

أكـثر مـن أيّد مـو يان من النقاد الصينيـين كان تشين سيهي الذي رشّح اسمـه للأكاديمية السويدية لـلآداب. بإمكاننـا إذاً أن نعـدَّ تعليقه على مو يان مثـالاً وأن نقرأه جنباً إلى جنب مـع خطاب فيِسْتبري في مراسـم تسليم الجائـزة. يرى تشين أن مو يان نجح «في الكتابة للفلاحين الصينيين لأنه امتصّ من تقاليد القصص الشعبية الصينية وأحياها، لأنه تلقّى من إرث الأدب العالمي جمال الفكاهة الدنيوية (بل السوقيّة حتـى) ودفع بهـا إلى الأمام، ولأنه أبـدع في خلق سلسلة مـن النصوص الأدبية التي تزخـر بالتنوع وتشمل الجميـع. تخاطب أعمال مو يان هموماً إنسانية عالمية بتتبعها لتجربة ثقافية محلية بامتياز؛ وهذا ما يجعل من هذه الأعمال محطّ تقديرٍ دوليّ ويضعها في مصاف الأدب العالمي.» (Chen، Implications B02)

وأودّ لـو أستفيض بعـد فأقول: إن مو يان في العـالم الروائي الخيالي الذي خلقه (بلـدة جاومي في الشمال الشرقـي) قد شظّـى الواقع الصيني السوسيوتاريخـي وتجاوزه بأسلوبه المميز في المبالغـات. وأعماله التي لا تخلـو من شخصيـات ومشاهد وتفاصيل تتسم بالفحش والقبح والفظاعة يضـمّ نسيجها في واقع الأمر الرحمة والخلاص. يوصل مو يان ببيانه العبقري نقداً عميقاً تتخلله فكاهة لمّاحة تسخر من الذات. والأهم من هذا كلّه أن التناقض الجليّ في خطاب مو يان ضمن أعماله الأدبية وخارجها يوضح حساسيته للسياقين المحلي والعالمي. وهذا مهم لأنه يجلو الشكوك وسوء الفهم بشأن مو يان، خصوصاً من نُقّاد على شاكلة ليي.

وقـد يكون أسلوب مو يان الأدبي إشكالياً أو ملتبساً للنقّاد الواقعيين مثلهم مثل النخبويين، لكن علينا رؤيته كخيـار استراتيجي اتّخذه الكاتب في سبيـل الاستجابة لسياقين ثقافيين مختلفين جـدّ الاختلاف: الصين من جهـة، والعـالم الخارجي من جهة أخرى. لقد نشأ الكُتّاب الصينيـون مثل مو يان على تقاليد كلاسيكية عميقة الجذور وإن كانت آخذة بالانحدار، ووجدوا أنفسهم في الوقت ذاته في قلب حركة أدبية حديثة لا يربو تاريخها القصير عن القرن (ولم تكن ذات تأثير في الأدب العالمي لكننا مع ذلك لا نستطيع تجاهلها). لم يكن أمام هؤلاء الكُتّـاب خيـارٌ إذاً سوى أن يكتبوا بالصينية الحديثة، (الأمر الذي طالبت به أيضاً حقبة الأدب العالمي). ولأنه يكتـب بالصينية الحديثة وداخل الصين تعيّن على مو يـان أن يوازن بين إرثه الثقافي من طرفٍ، والأيديولوجيا السائدة من طرفٍ ثانٍ، وجمهور القرّاء في الصين خصوصاً من طرفٍ ثالث. وحين يعبّر عن نفسه من منظوره الخاصـ، تعـيّن عليه القيـام بذلك بطريقة غـير مألوفة ليستغلّ فرصتـه في التعبير لأقصى مـدىً. فمن هذا المنطلـق، لـن يدور خطابه الأدبـي حول الأدب وحسب؛ بل ستكـون الاعتبارات السياسية مطمـورة فيه. بمعنىً آخر، يمكننا القول إن خطابه الأدبي جاء نتيجة محدّدات ضرورية ثقافية ــ سياسية إلى جانب الإبداع الفني.

يمكننـا، عند أخذ ذلـك بالحسبان، مقارنة مو يان بكُتاب صينيـين (سابقين) سواه ممن ذاع صيتهم عالميـاً، ومنهـم غاو شينجينـغ الذي هاجـر إلى فرنسا، ويانغ غيلينـغ الذي هاجـر إلى الولايات المتحدة،

وكلاهمـا كتـب باللغة الصينية في فضاء ثقافي مختلف، أمـا هاجين الذي هاجر هو الآخر إلى الولايات المتحـدة فقد آثر الكتابـة بالإنكليزية. وكيفما كان فإن الكتابة بلغة معينة تعنـي بالضرورة أن على الكُتّاب مخاطبـة مجموعات معينة من القـرّاء (على الأقل قبل أن تخضع أعمالهـم للترجمة) وعليهم بالتالي أن يرزحوا تحت وطأة ضغوط ثقافية ـــ سياسية مختلفة. بناءً على ذلك، فإن تحليلات الأنماط الخطابية في أعمالهم يجب أن توضع في سياقاتها المعنية.

مو يان الذي استلهم من فوكنر وماركيز يستخدم أكثر من منظور سردي في رواياته، ويدمج الخلفيات الواقعيـة مع الذاكـرة التاريخية والصوت القصصي الشعبي بأسلوب أخّـاذ. ولنأخذ مثالاً روايته «*الحياة والمـوت يستهلكانني*»، هـذا العمل الأدبي ينضوي تحت الواقعية السحرية مـع سمات صينية واضحة، وفيه يمـرّ الـراوي بالتقمصّ المرة تلو الأخرى ويعيش دورات من الحياة كثـور، ثم حمار، ثم خنزير، ثم قرد ثم رجـل، وهـو يشهد التغيّرات الجمّة التي طرأت على القرى الصينية مسافراً عبر الزمان والمكان. ففي هذا النص، اجتمعت دورات الحياة البوذية مع المخيلة الشعبيـة وإعادة استخدام الواقع بأسلوب معقّد لتجعل جميعهـا من هذا الطفـل الذي عمره ألفُ عام (لان شيانسوي) غريب أطـوار خالد له معانٍ رمزية جبّارة وسحرٌ لم يشهد الأدب الصيني له مثيلاً. يرى مو يان أن الحرية الروحية تكمن في حرية الخلق الأدبي قبل أي شـيء آخـر، ويتبع ذلك أن السعـي وراء منظور جديد للعالم وواقع جديد إنما يقـوده بالضرورة السعي لخلـق أشكال أدبية جديدة. قـد يوفّر هذا تفسيراً لمنظوره الفريد في «جـدّي» و «جدّتي» اللذان اخترعهما مـو يان في روايته الأكثر شهرة: *الذرة الحمـراء*، واستخدمهما لجسر الهوة بين الذاكرة التاريخية والواقع الحديث. هذه حرية مو يان متجسدة في نصوصه، وابتكاره في مجال الأشكال الأدبية. وعلى الشاكلة ذاتها فإنّ فهمنا لمو يان في الحياة الواقعية يجب أن يأخذ بالحسبان عوامل مهمة سياقياً.

إن «مـو يـان» اسم مستعار اختـاره الكاتب لنفسه، كتحذيـر لنفسه أو سخرية منهـا، فالاسم يعني «لا تتكلـم» بالصينيـة، ويدلّ على إدراك مو يان المرهف لمهنته، ومهمته، والسيـاق الثقافي المحيط به. يتّخذ مو يان مواقف مختلفة داخل نصوصه وخارجها، ولذا نجد النقّاد متأهّبين لذمّ هذا الفرق الشاسع والتناقض البيّن، وخاصّة المتشككين منهم. علّق شانغ هونغ Zhang Hong (09-106) على ذلك بوصفٍ حيٍّ وقوي، مستعـيراً أقصوصـة لو شون الرمزية « *الرجل الحكيم والأبله* » التي اقتبس منها مو يان نفسه، ليحلّل شانغ بوساطتهـا الاختلاف والتناقض بين مو يان في الواقـع وفي أعماله الأدبية: مو يان في الواقع حذرٌ وانتهازيّ، ميّـالٌ إلى المنـاورة والمراوغة حين يُطلب منه التصريح بموقفه الحقيقي. ككاتـب، هو «كالأبله»، يسخر بكلّ مـرارة من السلطة، ويلعن الشرّ بغضبٍ أعمى، ويحتجّ على عدم المساواة بصوتٍ مدوٍّ. هناك تناقضٌ واضحٌ إذاً بين ممارساته الأدبية وحياته الخاصة: «خطب محشوّة من جهة وصمتٌ مستمرّ من جهة أخرى، خطبٌ رنّانة، وسكوتٌ مطبق» (107). ولنقرأ تحليل تشين (Behind 105-12) لخطاب مو يان في السويد: «إن مـو يان (على عكس فائزين آخرين بجائزة نوبل يمكنهم التعبير عن آرائهم بحرية) لم يدعُ لأي نظرية ولم يعـبّر عن أي آراء حول عالمنا الحالي، مـن دون أن ننسى سكوته حول كل التهجمات والانتقادات والنزاعات الموجهـة ضـده أو الدائـرة حوله منذ إعلان فوزه بجائـزة نوبل. فهو يقول كل ما يريـد قوله عبر قصصه».

وهـذا التحليـل مبنيّ هو الآخر على الموقفـين المختلفين لمو يان في أدبه وخارجه. يـرى تشين أن مو يان يعبّر بنسج الحكايات عن العلاقة ثلاثية الأقطاب بين الفرد والمجتمع والدين، وفي الوقت ذاته ينقل لنا اهتمامه بالحقيقـة والخـير والجمـال في الأدب. إذاً، كان اختيار مو يان هذا الأسلوب في هـذا الموضع نتيجةً حتميّة لصعوبـات طويلة الأمـد وذُلٍّ تعرّضت له روحٌ مقموعة، نتيجة اقتضتها حكمـة البقاء والوعي المهني للكُتّاب الصينيـين. يدمـج مو يان الكاتب كل ألوان البؤس والاحتجاج والصـراع الداخلي في عوالمه الروائية، خالقاً بذلـك مزيجـاً رمزياً غنياً بالمعـاني يصهر الأوصـاف الواقعية مع المخيلـة الفانتازية والاهتمـام الصادقٍ بالطبيعـة البشرية بانغماسه بالواقع السوسيو-تاريخي على وجـه الخصوص. لكنه ما إن يعبر عتبة العالم الروائي فإنه «لا يتكلّم»، وهذا خيار خاص بالكُتّاب الصينيين في سياق محدّد هو سياق الصين.

وعلى الرغم من الاختلاف بين تشين وتشانغ في موقفهما تجاه مو يان، فقد لاحظا هما الاثنان مواقف مـو يـان المتناقضة بين نصوصه وخارجها. ومـع أني أميل لتقبّل تحليل تشين المتعاطـف لسلوك الكُتّاب في سياقـات معينـة، إلا أنه يجدر بي التعقيب بأمرٍ، وهو أن التناقض الظاهريّ بين صورتي مو يان الشخصية والأدبيـة لا يلغـي احتمالية كون الاثنين مرتبطين أشدّ الارتباط، لا بل أننا نستطيع بثباتٍ تفسير الاثنين إن أولينـا انتباهاً جمّاً للسياقات المعنيّة. فالمتطلبات الرسميـة والثقافية معاً هي التي دفعت مو يان إلى توليد أسلوبـه المذهل والمبالغ به مـن «الواقعية المهلوسة» مسلحاً بفطرة قوية للتعبـير ومخيلة خصبة وحساسية للألـوان والأصـوات من حوله. مـن هذا المنطلق تبدو سخريتـه خياراً استراتيجياً خاصـاً، وكذلك حكمةً تمكّنه من البقاء.

تطرقنـا حتـى الآن إلى تحليـل أسلوب مو يان الخطابـي ضمن السياق الصيني. لكـنّ على مو يان من جهـة أخرى كفـرد ممثّل لأدبه الوطني أن يتجاوز فضاء الأدب الصينـي الحديث الطرفي ليدخل المنافسة في ميدان الأدب العالمي. وميدان الأدب العالمي هذا غير متساوٍ، دوماً ما يكون في خضمّ تغييرات تاريخية، ويشـكّل نظاماً ديناميكياً تعددياً عن طريق التواصل والتأثير والحوار بـين الثقافات. وفي حالة مو يان، لا يربـو عمـر الفضاء الأدبي الصيني الحديث الذي ينتمي إليه عن مئة عام. فمنذ ولد، وجد نفسه في موقع «طـرفي» في الأدب العالـمي، وكان محتّمـاً عليه أن يبتدئ حـواراً ومنافسةً من هذا الموقـع بالمعنى الحرفي. ومـن منطلـق كهذا، قد نقول إن مو يان حين يرى في فوكنر وجويس وماركيز معلمين له؛ فإنما هو قد تعلّم مـن استراتيجياتهم الخطابية الملهمة وليس فقط مـن صياغاتهم أو تقنياتهم التعبيرية بحد ذاتها. وأكثر مـن ذلـك، لا يمكننا البدء بفهـم مو يان بتقييم نصوصـه الأدبية على أساس معايـير أدبية مفروضة، بل علينا تحليلها في سياق الأدب العالمي المعاصر والتواصل العابر للثقافات، وعلاوة على ذلك، علينا أن نميّز السياقـات المحليّة من العالمية، ودراسة تفاعلاتهـا وتضارباتها. وعندها فقط يمكننا أن نفهم بحقٍّ أهمية كاتب وأعماله وخطابه الأدبي.

فيمـا يتعلّـق بالشخصيات والمشاهد والتفاصيل في أعمال مو يان التـي يرى بعضهم أنها تشوّه أو تصمُ صورة الصين، قد نجد تحليلاً أكثر اتزاناً وعقلانية لها بوساطة المنظور المذكور آنفاً. ما من قارئٍ لمو يان لا يشعـر بالتأثـير الصادم للعناصر الفظّـة، والجسدية، والدموية والقاسية كمـا طُرحت في أعماله. ومن

المتوقـع أن وجـود هذه العناصر سيزعج القراء ذوي القيم الجماليـة التقليدية أكثر من غيرهم. لكن هذا الطـرح وحده لا يمكـن أن يمثّل إبداع مو يان، وإن استنتج المرء منه أن مو يــان يشوّه ويصمُ صورة الصين عمـداً بعرضــه لأمور بغيضة وكريهة وهدفـه في ذلك إرضاء أذواق الغربيين، فإن ذلـك ولا بدّ تحيّزٌ مبنيٌّ على منطقٍ متضعضع.

يعيــق هذا الــرأي ثغرتان على الأقـل. الثغرة الأولى: لا يمكننـا إنكار أن موجـودات وأحداث حكايات مــو يان تستنـد إلى مرجع في الواقع (وهــذا ينطبق أيضاً عل أعمــال كُتّاب من أكثر الدول تطـوّراً). إذاً، الاعتراضـ إذاً علـى التشويه والتقبيـح لا يكون محرّضه أي تلفيق من طرف مو يــان، بل قد يعبّر ببساطة عــن رغبة لاتّباع معاييـر أدبية عفا عليها الزمن، تنصّ أن الأدب يجب أن يعنى بما هو جميل ومستحبّ ولا أكثر من ذلك. الثغرة الثانية: أصحاب هذا الرأي يضعون الفرضيات حول نوايا مو يان الحقيقية بناء على سمات سطحية لعوالمه الروائية، مفسّرين بذلك سرده القصصي من منظور نفعي بحت. لكن هذه العملية الاستنتاجيــة تتجاهل طبعــاً حقائق واضحة وضوح الشمس في تاريـخ الأدب الصيني والعالمي. فعلى سبيل المثال لا الحصر، في تاريخ الأدب الصيني الذي يحفظه ليي عن ظهر قلب صورٌ سوقيّة وبذيئة، منها آه كيو كما ظهر في «*القصة الحقيقية لآه كيو*»، وأكل لحوم البشر الذي يقترفه الرجل المجنون في «*مذكرات رجلٍ مجنــون*»، وهــذه الأمثلة بالطبع معفيــة من النقد اللاذع، كما لا ترد في نقاشات هــؤلاء النقاد أمثلة أخرى شبيهــة من الأدب العالمي. فإن كان عرض ما هو قبيــحٌ أو غير سارٍّ يثير ريبة النقّاد المذكورين لوجود دافع أنــانيّ شنيع، يبدو أنهم غير متّسقين حين يوجهون جمّ نيرانهم على مو يان وحده في حين يتجاهلون أفعالاً مشابهة ارتكبها آخرون.

في الواقع، وبمصطلحات كازانوفا، فإن شعرية مو يان المثيرة للجدل استراتيجية خطابية اضطر للجوء إليهــا. استراتيجيــة لم يتبناها لينفض عنه أغلال الواقعية التقليدية في السياق المحلي وحسب، بل ليتحرر كذلك من الفضاء الهامشي في الأدب العالمي ويشارك من ثمّ في التنافس والحوار على الصعيد العالمي. يرى كازانوفا أنه يمكننا تتبع آثار استخدام هذه الاستراتيجية إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى، عنـد أمثال ويتمان (1892-1819) ومارك توين (1910-1835) في الولايات المتحدة وسينغ في إيرلندا (جون ميللينغتون سينغ، 1909-1871) وآندراديه في البرازيل (م. دي آندراديه 1945-1893) وكذلك الكتّاب الحداثيين في القرن العشرين من أمثال كافكا وجويس وفوكنر وماركيز. كل هؤلاء التفتوا إلى ما هو سوقــي فظٌّ بذيءٌ كاستراتيجية تشاركوها جميعهــم للتعبير عن رغبة لهم «في التحرر من الأعراف المتبعة عــن طريــق اقتراف فعلٍ أدبــيّ عنيف تحديــداً» (Casanova 293). لقد تعرض هــؤلاء الكتاب بالطبع لنقــدٍ لاذع، كلٌّ ضمن سياقه الثقافي، قبل أن ينالوا شهرة عالمية، لكن بقيامهم بتحويلٍ راديكالي للتعاريف والحــدود الملصقــة علــى الأدب (ليس فقط فيمــا يتعلق بالجناســ والتلاعب اللفظي بل كذلــك بما يتعلق بالجنســ، بالقذارة، بالجوانب المبتذلة من الحياة المدينية في حالة جويســ، والفقر المدقع للحياة الريفية في حالــة فوكـنر)، بقيامهم بذلك مكّنوا أنفسهــم وزملاءهم الكتّاب القابعــين في الهوامش، ممن حرموا المشاركة في الحداثة الأدبية، أن يسهموا في التنافس العالمي بتوظيف هذه الأدوات التي صاغوها. (328)

مـن الغريـب أن ليي ونقـاداً آخريـن لا يطبّقون نقدهـم اللاذع على هـؤلاء الكُتّـاب الحداثيين المشهوريـن، الذيـن يشبهون مو يان من بعض النواحي. أتساءل إن كانت في رأيهم الحشرة العملاقة مـن قصة كافكا (*المسـخ*) أو الحسيّة في كتابات جويس (*عوليس*) أو سفاح القربى والذَّنَب البشريّ في كتابـات ماركيـز (*مئة عام من العزلـة*) هي الأخرى متهمـة بتشويه صورة اليهـود وتدميرها أو الإيرلنديـين أو الكولومبيين. إذاً كان هذا هو الحال، فبأي منطـقٍ ما زال القرّاء الصينيون يحتفون بالإنجازات الأدبية لهؤلاء الكُتّاب؟

كمـا ذكرنـا آنفاً، هـذا النوع من الآراء والمنطق الكامـن فيها ترتبط بنشر نظريات مـا بعد الاستعمار الغربيـة واستقبالهـا في الصـين خـلال العقديـن الماضيين. ومـع أن ليي لا يجاهـر بتبنيه موقفـاً ما بعد استعمـاري في نقـده، إلا أن منظوره ومنطقه يستندان على نحو واضح على نظريات ما بعد الاستعمار التي استـوردت واستعملـت في غير موضعها في الصـين المعاصرة. ولنكون أكثر دقّة، موقـف ليي النقدي نتيجةٌ لدمج ما بعد الاستعمارية مع موجة التعصّب القوميّ السائدة حالياً. إن اتهام مو يان بتشويه صورة الصين نـاتج مـن عملية زرع قسرية لنظرية ما بعـد الاستعمار النقدية وتفسير سطحيّ لسـرده الروائي الإبداعي الدقيـق علـى أنه تعبير عن رغبته في الانصياع إلى نزعةٍ غربية ما لا أكثر. موضوعياً، تتجاهل هذه التهمة الصراعـات الاجتماعية والثقافية في السياق المحلي، وذاتياً تصـرّ على وجود قمع متخيّلٍ لخطاب الصين على يد الغرب. وبأخذ هذين النقطتين بالحسبان نجد أن هذا النقد إنما يفضح انصياع المنادين به على نحو واع، أو غير واعٍ، للأيدولوجيا السائدة. إنه لا يلقي بالاً لانتقادات الواقع الموجودة في أعمال مو يان، وفي الوقت نفسه يتجاهل السياق المحلي لخلقه الأدبي، مهاجماً ما يصفه «بالموقف الاستعماري الذاتي» لمو يان مـن منظـور مبنيّ على فهم أبيض وأسود للشرق والغرب. إنه محـدود فيما يخصّ تحليل النصوص ضمن تصوّر واقعيّ ضيّق للأدب، ومحاولته لتجاهل السخرية التي يعجّ بها أسلوب مو يان القصصي ووضع تقييم منحازٍ لإنجازاته الأدبية تجسيدٌ للعصبيّة القومية في جوهرها.

هـذا النقد مثالٌ نموذجـيٌّ أيضاً عن خطاب جديد ما بعد استعمـاري آخذٍ في الظهور، بتلاعبه بنظريات ما بعد الاستعمار لخدمة التحفّظ الثقافي والتعصّب القومي في السياق الصيني المعاصر. وحتـى إن سلمنـا بـأن هدف هـذا النقد المبدئـي كان تحدّي هيمنـة الخطابات الغربيـة، فهو على أرض الواقع يؤدي إلى نتائـج عكسية. إنه يعكس شعوراً بالدونية الثقافية يؤرق (الأمّة) التي دخلت الحداثة متأخرة وتحاول دون جدوى التمسّك بكبريائها القوميّ، ولا أكثر من ذلك. الشخص الواثق حقّـاً من نفسه يتجرّأ على السخريـة والاستهزاء من نفسه علانية وحتى المبالغة في تصوير طبائعه التـي لا تطاق، وكذا الثقافة القومية الواثقة من نفسها. الواقـع، إن صورة الثقافة والأدب الصينية تعتمـد على خيـارات الأفراد المستقبلين لها في تفسيرها أكثر من حكمهـا الذاتي أو وصفها لذاتها. وبالمقابـل، حتـى إن جزمنا بإمكانيـة استخلاص صورة عـن الصين مرغوبة ودقيقـة ووصفها من الجمهـور الصينـي، هـل من ضمانٍ أن هذه الصورة لـن تُحوّر أو تُشوّه أو تُحـرّف أثناء عبورها من ثقافـة لأخـرى؟ لا يبدو على نُقّاد مو يان القسـاة أنهم يستوعبون هذه النقطة، لـذا من المفهوم أن

ليـي انتقد مويـان بشّدة زاعماً في المقال ذاته «إننا ما نزال غـير جديرين بجائزة نوبل وفق المعيار الصـارم»؛ و«مقارنة مع الكُتّاب المهمين في بلدان أخرى، فإن كُتّاب عصرنا متأخرون عن الركب في حقيقة الأمر» (Straight Critique 36).

وباختصـار، منـذ انطلقت سيرورة الحداثـة في الغرب، جُذبـت كل الثقافـات الوطنية والآداب الأخـرى في العالم إلى حقلٍ ديناميكي تتعايش فيه وتصبح معتمدة بعضها على بعض، ما يخلق حلبة غـير عادلة أطلقت عليها كازانوفا «الجمهورية العالمية لـلآداب». دولٌ مثل الصين، وعلى الرغم من ثقافتهـا وتقاليدها الموغلـة في القدم التي كان لها تأثيرٌ كبير وما يـزال، هي في موضعٍ غير منصف للتنافس مع غيرها من المشاركين إذ لم يُتح لها اقتناص اللحظة المواتية لدخول هذه الجمهورية. بل إنّ مفهوم «الآداب البحتة» المنفصلة عن التاريخ والمستقّلة القائمة بذاتها محض اختراع تاريخي، غالباً ما يرفع رايته أولئك الذين يبدؤون اللعبة مبكراً أو يكون لهم يدٌ في وضع قواعد اللعبة. هذا الاختراع يفترض صحة الزعـم المبدئي القائـل إنّ الأدب ظاهرة عالميـة ودائمة، ويكون الهـدف منه توطيد بنيـة السلطة المجحفة في هذه الجمهورية العالمية لـلآداب. إن انطلت هذه الكذبة على المتأخرين في دخول الحلبة، فهذا لا يعني سوى تقبّلٍ لا واعٍ لمكانتهم ضمن التسلسل الهرمي الموجود، ونتيجة لذلك ستكـون آدابهم خاضعة أبداً لآداب المؤسسـين، وسينتهي بها المطاف إلى تقليدها تقليداً أعمى. هذا هو تجسيد الكولونيالية الجديدة في الأدب في عصر الأدب العالمي. المعايير المتبعة المهيمنة في الخلق الأدبـي وتقييـم أهميته التي تنظّم قواعد الأدب العالمي تحثّ الأعضاء الجدد أو الأضعف أن يتماثلوا مـع الأقـوى، ويكبّلوا خلقهم وتفسيرهـم الأدبي الخاصّ بهـم. أسس مو يان بمواهبـه الفذّة أسلوب خطـاب استراتيجي أراد منه قلب هذه القواعد أو تجاوزهـا ليعبّر عن صوته الخاص. واستراتيجية المقاومـة هذه بلا شكّ أنار طريقها لاعبون «مهمّشون» سابقون في تاريخ تأسيس «الجمهورية العالمية للآداب»، إليهم انضمّ مو يان بوصفه مو يان ذاته.

* * * *

مصدر المقالة:

Song, Binghui. «Mo Yan’ s Reception in China and a Reflection on the Postcolonial Discourse.» CLCWeb: Comparative Literature and Culture 20.7 (2018): <https://doi.org/10.7771/1481-4374.3334>

المراجع

Casanova, Pascale. The World republic of Letters. Trans. Malcolm Debevoise. Cambridge: Harvard UP, 2004.

Chen, Sihe (陈思和). «从莫言获奖看中国当代文学的世界性» («Implications of Mo Yan’ s Nobel Prize Winning for

Contemporary Chinese Literature in the Global Context»). Chinese Social Sciences Today (2013): B02.

Chen, Sihe (陈思和). «在讲故事背后——莫言《讲故事的人》读解» («Behind Story-Telling: An Interpretation to Mo Yan' s

The Story-Teller»). Academic Monthly 1 (2013): 105-112.

He, Shaojun (贺绍俊), and Pan, Kaixiong (潘凯雄). «毫无节制的《红蝗》» («The Incontinent Red Locusts»). Literature

Talks 1 (1988): 33-37.

Jiang, Chun (江春). «历史的意象与意象的历史——莫言长篇小说《红高粱》家族得失谈» («Image of History and History of

Image: on the Gains and Losses of Mo Yan' s novel Red Sorghum»). Qilu Journal 4 (1988): 11-17.

Jiang, Yuqin (姜玉琴). «《丰乳肥臀》中的'东方主义'写作策略» («The Orientalistic Writing Strategies in Big Breasts and

Wide Hips»). Southern Cultural Forum 3 2015: 79-84.

Kubin, Wolfgang. «Criticizing Mo Yan Against World Literature Crisis». sina.com.cn (22 Sept 2014):

<http://book.sina.com.cn/news/c/2014-09-22/1323668912.shtml>.

Li, Bin (李斌), and Cheng, Guiting (程桂婷). 莫言批判 (Critiques on Mo Yan). Beijing: Beijing Institute of Technology

P, 2013.

Li, Jianjun (李建军). «直议莫言与诺奖» («Straight Critique on Mo Yan and His Winning of Nobel Prize»). Literature

Talks 1 (2013): 24-36.

Li, Jianyun (李建军). «是大象，还是甲虫—评《檀香刑》» («On Sandalwood Punishment»). Literature Talks 6 (2001):

12-29.

Lin, Jianfa (林建法). 说莫言(上下册) (On Mo Yan). Shenyang: Liaoning People' s P, 2013.

Liu, Xinwu (刘心武), and Zhang, Yiwu (张颐武). «关于莫言获诺奖的另类解读» («An Alternative Interpretation on Mo Yan

Winning of Novel Prize»). Chinese Reading Weekly (2014): 15.

Nobelprize.org. «The Nobel Prize in Literature 2012 – Press Release».

<https://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2012/press.html>

Ouyang, Yu (欧阳昱). «自我殖民的观察与思考» («Observation and Thinking on Self-colonization»). Literatures in

Chinese 2 (2013): 26-37.

Pan, Xinyu (潘新宇). «《红高粱》的失误及其原因» («Faults in Red Sorghum and the Reasons»). Literature and Art

Forum 5 (1987): 56-57.

Wang, Gan (王干). «反文化的失败——莫言近期小说批判» («The Failure of Anti-Culture: Critique on the recent novels by
Mo Yan»). Reading 10 (1988): 12-18.
Wang, Yijun(王裔君). «莫言作品中的'东方主义'现象及反思» («Orientalistic Phenomena in Mo Yan's Works and
Reflections»). Journal of Shanxi University of Finance and Economics 2 (2017): 86-92.
Ye, Liwen (叶立文). «从东方主义到中国经验——先锋小说的巫术传奇» («From Orientalism to Chinese Experience: the
Sorcery Tales in Avant-Garde Fictions»). Tianjin Social Sciences 5 (2017): 128-34.
Zeng, Xiaoyi (曾小逸). 走向世界文学 (Going to World Literature). Changsha: Hunan Literature and Art P, 1985.
Zhang, Hong (张闳). «莫言，或文学应该如何还债» («How Mo Yan, or Literature, should Pay the Debt»). Public Relations
World 3 (2013): 106-109.




سياسة الفكاهة الأدبية في أعمال مو يان

تأليف: أليكسا أليس جوبين وأنجليكا دوران
ترجمة: تانيا حريب •

أنجيليكا دوران : أستاذة اللغة الإنكليزية والأدب المقارن والدراسات الدينية.
أليكسا أليس جوبين : أستاذة اللغة الإنجليزية والمسرح والشؤون الدولية ولغات وثقافات شرق آسيا و المديرة المشارك لمعهد العلوم الإنسانية الرقمية ، كلية ميدلبوري جون م. كرسي في أدب القرون الوسطى وعصر النهضة .

ملخص

تقدّم أليكسا هوانغ «Alexa Huang» وأنجليكا دوران «Angelica Duran» في «سياسة الفكاهة الأدبيّة في أعمال مويان Mo Yan» قراءات معمّقة في الأسلوب الفكاهي المتنوّع في قصص مويان القصيرة ورواياته؛ إذ تخوض نصوص مويان نقاشاً عميقاً في التقليد القديم للفكاهة في الكتابات الصينيّة، على الرغم من أنها مبتكرة أيضاً، مما يوسّع نطاق هذا التقليد. تهتم هوانغ ودوران بالطرق التي يعمل بها الصمت بوصفه تقنيةً كوميدية وبناءً ذاتيّ التأليف كما في شخصية مويان في «جمهورية النبيذ»، و«الحياة والموت أضنياني»، و«أسير حرب!»، وروايات أخرى. كما تُثير الدراسة استخدام مويان للفكاهة الصينية في المقام الأول في روايته القصيرة «ستفعل أي شيء مقابل ضحكة يا شيفو». واختتمتا هذه الدراسة بمناقشة حول الفكاهة البذيئة التي يستخدمها مويان في «جمهورية النبيذ» و«الأثداء الناهدة والأرداف العريضة» للتعليق على النزوات الجنسية.

كان مويان، الحائز جائزة نوبل في الأدب لعام 2012، أحد أبرز الكُتّاب إنتاجاً في الصين في عصره. نشطت كتاباته من خلال العديد من الموضوعات والأساليب المترابطة التي تتراوح بين الواقعية السحرية

• مترجمة سورية .

والكوميديـا السـوداء، والروايـة التاريخية الملحمية والحكايـة البذيئة. في بعض الأحيـان، يتجاهل العالم الناطـق باللغـة الإنكليزية الرؤى الكوميدية في أعمال مو يان، ويعود السبب في ذلك إلى حدٍّ ما إلى صعوبة ترجمـة الفكاهة عبر اللغات والثقافات. كما لاحظت كلٌّ من جوسلين تشي "Jocelyn Chey" وجيسيكا ميلنر ديفيس "Jessica Milner Davis" فيما يخص الفكاهة في الحياة والرسائل الصينية بقولهما: "فيما يتعلّق بوصول جمهور الأدب غير الصيني إلى الفكاهة الصينية، فإن الحاجة إلى الترجمة، لا سيّما الدعابات الأدبيّة والكتابة الفكاهيّة، تضيف مستوى من الصعوبة، بالإضافة إلى أنها تقدّم أمثلةً عدّة على المـرح غـير المقصود". ثقافيّاً، قد يكـون القُرّاء الصينيون أكثر اهتماماً بالعناصـر الهزليّة وفقاً للتقاليد الأدبيّة والثقافيّة التي تتطلّب الجاد والكوميدي معاً بدلاً من التخلّي عن أحدهما. يمتدُّ هذا التقليد عميقاً، كمـا يلاحـظ هنري دبليو ويلـز "Henry W. Wells" أيضاً في دراسته المطوّلة عـن الفكاهة الصينيّة التـي يقـول فيها: "ابتكر الطاويون وأتباع تشان من الطائفة البوذيّـة ديناً من الفكاهة على نحو افتراضيّ وأدّوا رقصـات احتفالية أمـام ضفدع مقدّس، كما ابتكـر العلماء ورجال الدولـة الكونفوشوسيّة مخطّطاً للقيـم العميقـة للفكاهـة، علـى أقل تقديـر". قد يكون سبـب الغياب الوشيـك للعناصـر الهزليّة هو ميل القـارئ نحـو الأدب الصيني بوجه عام، ونحو أعمال مو يان بوجه خاص، فقد لاحظ تشي وميلنر ديفيس الأسـاس الجوهـري قديم العهد لندرة الاهتمام النّقـدي لهذا المجال حالياً، فهمـا يسترعيان الانتباه إلى حقيقـة أنه، منذ نحو قرن من الزمـن، حينما تولّى الكاتب والمترجم الأمريكـي ليونيل ستراشي Lionel "Strachey" المهمّة الشاقّة المتمثّلة في ترجمة الخلاصة الوافية وتجميعها في خمسة عشر مجلداً بعنوان "الذكاء والفكاهة في العالم"، ميّز بين التقاليد الأوروبيّة المختلفة، لكنه لم يوسّع نطاق العِيِّنَات إلى اللغات الآسيويّة، بخلاف عمر الخيّام الذي اشتهر بعمله في الترجمة. يُمكننا أن نضيف إلى قلّة الاهتمام الواسعة بالفكاهـة الصينية التقليدية، توقّعات القارئ للموضوعات الجـادّة وإهمال العناصر الكوميدية في أعمال مـو يان المعاصرة، فرواياته التاريخية المعروفة تشتهر بطبيعتها الجادّة، على سبيل المثال، "الذرة الرفيعة الحمراء" التي حصلت على شهرة أكبر من خلال جائزة زانغ ييمو "Zhang Yimou" السينمائية التي دوّنت تاريخ الألم الرصين لقرية ريفية صينية في الثلاثينيات من القرن العشرين المضطربة. ومن المفارقة أنَّ الجدية الشديدة لتعليقات مو يان السياسية والاجتماعية في أعمال مثل هذه يجب أن تنبّه القُرّاء للبحث عـن عناصر هزلية ذلك أنَّ الفكاهة بوجه عـام والفكاهة الصينية بوجه خاص، كما أظهر سي. تي. هزيا "C. T. Hsia" في "حس الفكاهة الصيني"، تنتقم من "قوى المجتمع القمعية القوية" وتتعامل معها. فالفكاهـة الأدبيـة تؤطّر الموضوعات الجادّة في قصص مو يان وتُخبر عنها، ويستخدم الكاتب أحياناً نبرة جادّة لمقارنة الرعونة والحماقة البشرية.

يمـزج مو يان بين الأنماط البذيئة والفكاهية لبناء سرديـات مناهضة للسرديّة الكبرى المهمة للدولة القوميـة، على غرار الكُتّاب المعاصرين الذيـن يسخرون من الواقعية الاشتراكية، ففي رواية هيلدين واي ويـر "Helden wie wir" "أبطال مثلنا" التي نُشرت عام 1996، كتب توماس بروسيغ "Thomas Brussig"، كاتب ألمانيا الشرقية، أن الراوي بصيغة المتكلّم المفرد في الرواية يسأل بنبرة انعكاس ذاتية

ومرحة: "قصة نهاية جدار (برلين) هي قصة قضيبي، لكن كيف أجسّد مثل هذا التعبير في كتاب يُنظر إليه على أنه جدير بجائزة نوبل مناصفةً بين رواية ديفيد كوبرفيلد "David Copperfield" و"نهوض الإمبراطورية الرومانية وسقوطها؟" . إن الربط بين الجدار والامتدادات السياسية المرافقة له لقضيب الراوي أمر سخيف، مما يتيح التعليق المضحك على الحرب الباردة. يُمكننا أن ننظر إلى "جمهورية النبيذ" و"الحياة والموت أضنياني" لمو يان على أنهما يستخدمان إستراتيجية مماثلة لخلق شعور بالعبث الهزلي. إن "جمهورية النبيذ" هي محاكاة ساخرة لثقافة الطعام الصينية المكتوبة في أعمال مُعاد ابتكارها من الروايات البوليسية وتلك المكتوبة في هيئة سلسلة من الرسائل. عند نهاية الرواية، وفي طريقه إلى أرض النبيذ بدعوة من لي يادو "Li Yidou"، وهو طالب دكتوراه يبحث في "دراسات الخمور في كلية بروير"، تستعيد شخصية مو يان ذكرياتها بالقول: "حينما كنت أغادر بكين، مرّت حافلتي عبر ميدان تيانانمين، إذ كان صن يات سين "Sun Yat-sen" (يُشار إليه عموماً بأب جمهورية الصين الشعبيّة التي تأسست عام 1911)، الذي وقف في الميدان، وماو زيدونغ "Mao Zedong" (زعيم جمهورية الصين الشعبيّة منذ نشأتها في عام 1949 حتى وفاته في عام 1976)، الذي كان معلّقاً عند جدار المدينة المحرّمة، يتبادلان الرسائل الصامتة خلف علم النجوم الخمس المعلّق على سارية العلم الجديدة تماماً" . يعدُّ ذلك واحداً من أمثلة عدّة على قراءات مو يان البارعة والفكاهية عن الثقافة والشخصيات السياسية في الصين. وفي الوقت نفسه، إن مناشداته المتعاطفة والعاطفية تجاه الشخصيات التي استُهزأ بها تمنع أي شعور بالتفوّق مستمد من الإدراك المتأخّر للتاريخ، كما لو أننا الآن أكثر عقلانية.

تعجُّ أعمال مو يان، سواءً المصنّفة عموماً على أنها رواية هلوسة واقعية أم خيالية أم ملحمة تاريخية أم حكاية أسطورية، بمجموعة متنوّعة من أنماط الفكاهة. نُدرج مجموعة مختارة من أنماط التعبير هذه في قصص مو يان القصيرة ورواياته لإظهار تنوّعها وتفاعلها بوصفها عناصر تسهم في عمق أعماله وسحرها، وقد تؤدي دوراً متكاملاً لا ينبغي أن يكون مفاجئاً نظراً للاسم المستعار "غوان موي "Guan Moye" المعتمد لكتاباته الغزيرة والمُثبتة: "مو يان" تعني "لا تتكلّم" . قد يُنظر إلى ادّعاء الصمت أو امتناع المؤلف عن الكلام الذي يبدو جادّاً في الظاهر على أنه دليلٌ على الاستهزاء بالذات أو تمجيدها. كما أنه أداة نقديّة: أداة للتحدُّث عمّا لا يوصف في الكتابات التي تعيد تخيُّل التاريخ السياسي وتاريخ النشاط الجنسي.

يخلق صمت الكاتب مو يان مساحة فريدة للشخصية المفصليّة مو يان، وهو أمر معتاد في رواياته، مثل: "جمهورية النبيذ" و"الحياة والموت أضنياني" . ويشهد تطوّر شخصية مو يان في "الحياة والموت" على الجدّية المستمدّة من روح الدعابة. تدور الرواية حول موضوعات الظلم الاجتماعي والجوع والفقر والجوانب اللاعقلانية للثورة الثقافية، ويؤطّر مو يان هذه الموضوعات المروّعة في نسخة مضحكة للمفهوم البوذي الصيني للتقمّص؛ إذ يتفاوض بطل الرواية، مالك الأرض، زيمن ناو "Ximen Nao" مع ملك العالم السفلي ويعود إلى قريته متقمّصاً دور حمار وثور وخنزير وكلب وقرد، وأخيراً دورَ صبيٍّ كبيرِ الرأس، وثمّة شخصية أخرى أيضاً تدعى مو يان. وعلى غرار "أبطال مثلنا" لبروسيغ، فإن "الحياة

والمـوت" يسخـران مـن الروايات الرسمية عن تاريـخ جمهورية الصين الشعبية من عـام 1950 إلى عام 2000 مـن خلال الإطار المجازي للفكرة البوذيّـة عن المسارات الستة للتقمّص. وبذلك، فإنها تعيد إحياء أداة ثقافية وأدبية قديمة العهد تعود إلى "رحلة الكلاسيكية الصينية إلى الغرب" و"الملك القرد"، وهي متطوّرة وأساسية في آنٍ معاً، فهذه "الفكاهة لها جذورها في نشاط الحيوان، التي حينما تنضمُّ إلى طبيعة الإنسان، تظهر في المظاهر الجسدية للابتسام والضحك". يمر زيمن ناو، مالك الأرض الذي يُقدَّم بسبب ذنوبـه البرجوازية، بسلسلة مـن التقمّصات ويتفاعل على طول الطريق مع البشـر، ويقاتل مع الحيوانات الأخـرى من أجل البقـاء، ويلاحظ ويعلّق على المجتمع الصيني والبشري في أثناء خوضه لتغيرات تاريخية بالغة الأهمية.

في الكتـاب الأول، ذُكـرت شخصيـة مو يان ككاتب درامـا "الحمار الأسـود" وقصص قصيرة، وصفهـا الـراوي بأنها "هراء، لا يُصـدّق". في الكتاب الثاني، يشير الـراوي إلى مو يان بوصفه أحد "الطـلاب الأذكياء العفويين" من قرية زيمن، لديـه موهبة اختلاق "قصائد فكاهية"، وهي قواف بذيئـة على وجه الخصوص. حينما تظهر شخصية مو يان في الفصـول الأولى، وهو شاب "شرّير ومتذمّـر قليلاً"، يجد الراوي تجاهه القليل مـن التعاطف كما حدث، على سبيل المثال، حينما "التقط مـو يان عن طريق الخطأ (لعبة ناريـة) وانفجرت، فانفصلت شفتاه وحُفـرت حفرة في يده. تستحق ذلـك!". بـدأ توصيفه يتغيّر في الكتاب الثالـث، ففي الصفحة الأولى من هذا الكتاب، ترى روح زيمن نـاو بين الشهود الحزينين على الموت المروّع لتقمّصه الثـاني، زيمن أوكس "Ximen Ox"، "تلطّخ مو يان بالمخاط والدموع". وفي وقتٍ لاحق، صُوِّر على أنه رجل لطيف متوسط العمر: مو يان، "الذي ارتقـى إلى منصب مدير تحرير الصحيفة المحلية، منـح (ليان جيفانغ "Lian Jiefang" البائس) وظيفـةً بوصفه محرِّراً، ووجـد عملاً لبانـغ تشونميـاو "Pang Chunmiao" في قاعة الطعام". أخـيراً، في الكتـاب الخامس، ويعد أقصر الكتـب، تولّى مهمة سرد نهاية الروايـة المفاجئة والحزينة والمفعمـة بالأمل. ومن ثَمّ، فإن الكتابة الذاتية لمو يان، مثل بقية استخداماته للفكاهة، لا تؤتي ثمارها علـى أنهـا نرجسية أو عشوائية. بـدلاً من ذلك، يعيد مو يان إحياء التقليـد المُغفَل للفكاهة الأدبية في الصـين المعاصـرة بتصوير هزلي، لكن متعاطف مـع الأفراد في عالم منقسم بسبـب الترويج لما بعد الاشتراكية. يجد كل من الأفراد المحرومين والبيروقراطيين على حدٍّ سواء أنفسهم في مواقف هزلية، وأحياناً عبثية.

يتكيّـف مو يان مـع التقاليد البوذية الفولكلورية للتقمّص بوصفها إطـاراً لتوسيع كل من صوت الراوي ومدى وصول التعليق الاجتماعي، دون الاقتصار على الصين أو حقبة زمنية معيّنة، بل يشمل البشرية جمعاء وجميع الأزمنة. يعيد الحمـار زيمن صياغة الشعارات الشيوعية لإقناع بغلين سوداوين بمشاركة طعامهما معـه: "لا تكُونـا بخيلين جداً، أيها الوغدان، فهناك ما يكفـي لنا جميعاً. فلماذا نقضي على كل شيء؟ لقد دخلنا عصر الشيوعية، فما هو لي هو لك، وما هو لكَ هو لي". وفي مشهد آخر، يجلس ماو تسيتونغ "Mao Zedong"، الـذي وافتـه المنية للتّو، على قمر "مهيب وكئيب" (انعكاس لماو على أنه شمس قرمزية في

الأيقونة الشيوعية)، بينما لحقه بحماسة خنزيران صغيران، الخنزير السادس عشر (زيمن) وصديقته الزهرة الصغيرة على ظهره: "أردنا الاقتراب من القمر لنتمكّن من رؤية وجه ماو تسيتونغ بوضوح أكبر، لكن القمر تحرّك معنا، وبقيت المسافة ثابتة بغض النظر عن مدى صعوبة التجذيف... قطيع من سمك الشبوط، الأنقليس الأبيض، السلاحف ذات المصادفة الناعمة والغطاء الأسود، طارت جميعها نحو القمر، تعبيراً عن الرومانسية؛ لكن قبل أن تصل إلى هدفها، تعيدها قوة الجاذبية لتصبح وجبات طعام للثعالب والخنازير البريّة المنتظرة".

لا ينبغي الخلط بين مرح الخنزير السادس عشر ومزاحه وبين ميله إلى الرعونة في عمل تسو وين "Zhu Wen" "أعشق الدولارات"، أو عمل وانغ شو "Wang Shuo" "أرجوك لا تدعوني بَشَراً وتثيرني". في حين أن مثيري الشغب الطائشين، الواردين في كتب وانغ العديدة والأكثر مبيعاً في التسعينيات من القرن العشرين، قد يمثلون خروجاً عن الماضي الاشتراكي للمثالية والبراءة واحتضاناً جريئاً لحاضر ما بعد الاشتراكية المتمثّل بالدهاء، وثمّة عدد من شخصيات مو يان، مثل دينغ غور "Ding Gou'er" في "جمهورية النبيذ" ودينغ شيكو "Ding Shikou" في رواية شيفو "Shifu" "ستفعل أي شيء مقابل ضحكة" عالقة بين أنماط الوجود المختلفة على نحوٍ غير مريح بين الماضي والحاضر. لقد أُلقوا بين عشية وضحاها في عالم جديد بمنطقٍ ثقافي مختلف، على غرار بطل الرواية هانك مورغان Hank "Morgan" الذي نُقل في الوقت المناسب إلى البلاط البريطاني في العصور الوسطى العائد إلى الملك آرثر في رواية مارك توين "Mark Twain" الهزلية "يانكي كونيتيكت في بلاط الملك آرثر".

لقد شهد مو يان على الطريقة التي دمج فيها بين تقليد الفكاهة في الصين واستخدامه الفريد لشخصية مو يان التي تعكس نفسها لكتابة روايات عن الثورة الثقافية. ومثالٌ على حسّ الفكاهة السوداء والباردة لمو يان في وصف الجنون والعبث موجود في استخدامه للّغة العاميّة للشعارات السياسية. خلال الثورة الثقافية، استُبدلت الممارسة القديمة والشائعة المتمثّلة في تحية بعض الناس لبعضهم الآخر بقول «هل أكلت؟ لقد أكلت»، فبدلاً من ذلك، استخدم الناس الشعارات السياسية، بحيث إذا بدأ أحدهم بـ: «الرئيس ماو»، فمن المفترض أن يجيب الآخر: «يعيش عشرة آلاف سنة». يروي مو يان كيف واجهت امرأة من الحرس الأحمر الرجل المجنون في قريتنا، وسألت: «الرئيس ماو»، لكن الرجل المجنون أجاب غاضباً: «اللعنة على والدتك». أخذ الحرس الأحمر الرجل المجنون إلى مدير القرية الثوري الذي أجاب ببساطة: «إنه أحمق». ومن ثمّ، فإن تعليقات المؤلف مو يان المنتظمة في مختلف الروايات والمقابلات التي تدور حول غباء أو جنون شخصية مو يان يجب أن تُفهم على أنها جزء من هذا التركيب الثقافي.

ثمّة الكثير في الطبيعة البشرية، بغض النظر عن السياسة التي قد تكون هدفاً للفكاهة، ففي «أسير حرب!»، ركّز مو يان هدفه الفكاهي على هوس الراوي لو زياتونغ «Luo Xiaotong» باللحوم. على عكس بي داو "Bei Dao" أو غاو تسينغين "Gao Xingjian" اللذين كانا أكثر صراحةً وانتقاداً للحكومة الصينية، وغالباً ما يكون نقد مو يان أكثر دقة. ويلاحظ كريس كوكس أن أسير حرب! "لا توجه ضربات للنظام الصيني". إن خلفية أي كوميديا هي مفتاح الطريقة التي ترتبط بها الأحداث اليومية

مـع الأحداث والاتجاهـات المجتمعيّة واسعة النطاق. ترتكـز قصة لو على عمليات نـزع الملكية الإضافية التـي تواجههـا النساء في أثناء الاضطرابات الثقافية، كما هي الحال مع والدة لو في تطوير مصنع لتعبئة اللحـوم، وممثّـل التصنيع الذي واجهته الصين في القرن العشريـن حينما نما عدد سكانها إلى حدٍّ كبير ومـن وجهة نظر راهب قُـدِّمَ بطريقة حميميّة وغير مقدّسة تماماً. ذلـك الراهب الذي يستمع للقصة في "أسـير حـرب!" لديه دوافع حيوانيّـة تُنسق على نحو مثير للاهتمام مع أشـكال الحيوانات التي اتّخذها راوي "الحيـاة والمـوت أضنيـاني". على هذا النحو، يقدّم مهرجان فرحة أكلـة اللحوم بعض الرؤى حول الأساس الأولي للنظرية النباتية التي اندمجت مع البوذية بعد دخولها إلى الصين وأصبحت بوذية تشان، وقبـل ذلـك، كان الرهبان البوذيون المتسوّلـون يقبلون أي شكل من أشكال الطعـام، بما في ذلك اللحوم. يتمتع هيكتور توبار "Hector Tobar" ببصيرة في تسمية الراوي لو "كانديد مو يان"؛ إذ يحتفي عمل فولتير بالذوق الذي يُمكن أن يطوّره الذين هم على مقربة من الجوع حينما تكون كل لدغة صغيرة مهمّة. ومثـل "كانديد"، فـإن لـ "أسير حرب!" ذوق مكتسب: يحقّق مو يـان المستوى الهزلي ويحافظ عليه من خلال وضع الخلفية واسعة النطاق جنباً إلى جنب مع التفاصيل الدقيقة ليس فقط للإبل على أنها غذاء، بل لسان الإبل، وليس فقط الحصان على أنه غذاء، بل خصيتي الحصان أيضاً، وليس فقط لحوم الأبقار العادية، بل مؤخراتها أيضاً.

يُمكننـا أن نتعلـم الكثير عن تعقيد الضحك والفكاهة من خـلال تتبُّع لحظات قليلة لكل منها في "أسير حرب!" في سرد ما يقارب أربعمئة صفحة عن هوسه باللحوم وحياته الأسرية المحطّمة، وسط تلاعب البلدة الفاسد بالمزارعين والعمال وسوق اللحوم للراهب الحكيم لان؛ إذ يذكر الراوي لو حالات قليلة من الضحك. وعلـى الرغـم من ذلك، فإن بعض سرده يُظهِـر بوضوح أنه تعلّم من والدته أن الضحـك يُستخدَم على أنه عنصـر تحكّم اجتماعي لتأكيد الأعراف الاجتماعية. في بداية الرواية، يقاطع قصته عن العمّة وايلد ميول "Wild Mule"، عشيقة والده ديه، لأنه يغدو مرتبكاً بسبب رغبته الجنسية تجاهها بالقول: "لا يُمكنني سـرد المزيـد من قصتي في الوقـت الحالي. إنني في حيرةٍ من أمري، يبدو هـذا الراهب الحكيم قادراً على قراءة أفكاري، لأنني لم أقل شيئاً من هذا القبيل، بل فكّرت فيه فحسب، لكنه يعلم. ضحكته الساخرة تضع حـدّاً لأفـكاري الشهوانيّة. حسنـاً، سأتابع". يعمل ضحك الآخرين على أنـه عنصر تحكّم اجتماعي عميق الجـذور للراوي، كما هو واضح في قصتين مغايرتين. ويخبر عن والدته، يانغ يوزين "Yang Yuzhen"، التـي تجـرّه حول المدينة بعد مدّة وجيزة مـن علمها أن العمة وايلد ميول قد ماتـت وخلّفت وراءها ابنة. في الروايـة، شهـد الحضور يانـغ ولو "في حيرة واضحة". تمهّـل لو في روايته ليصف أحـد الحضور: "التفت الرجـل الذي يركـب دراجة نارية لينظر إلينا. ما الشيء المثير للاهتمـام فينا؟ ربما كرهت أمي، لكن ليس بقدر كرهي للحضور المحدّقين. لقد أخبرتني أن الناس الذين يضحكون على الأرامل والأيتام ينالون سخط السمـاء. وهـذا ما حـدث: كان مشغولاً جداً بالتحديق نحونا حتى اصطدم بشجـرة حور". في وسط وصفه المكـوّن من صفحتـين تقريباً للحادث والرجـل، يصف السائق بأنـه "أحد أصدقاء والـدي الذين يشربون الكحول. كان اسمه هان، هان شيفو "Han shifu". قال لي أبي أن أدعوه بالعم هان".

في حالـة أخـرى، وصف شتم والدتـه بسبب قصة شعر مؤلمة في المنزل: «أحلـق شعري؟ كانت ستقصّه بالكامـل!، فصرخـت: «ساعدوني... جريمة... ستقتلنـي يانغ يوزين...»، أعتقـد أن صراخي لم يُجدِ كما اعتقدت، لأن غضبها استُبدل فجأة بشهقات من الضحك. «أنت أيها الخنزير الصغير، هل هذا أفضل ما لديك!»». سبّبت تصرّفاته تلك بوقوف الأطفال المارّة «خلف الباب مباشرةً، يضحكون ويشاهدون الكوميديا تـؤدّى أمامهم». تعـود القصة إلى موضوع الضحك بوصفه آلية للتحكّـم الاجتماعي؛ إذ تسأل والدته: «ألا تخجـل من البكاء على هـذا النحو؟». في موضع آخـر، تعبّر يانغ عن إدراكها للضحـك بوصفه تعبيراً عن تفـوّق الآخرين ومحاولاتها لتجنُّب أن تكون موضوعاً للضحك. في أثناء مناقشة دعوة مقترحة لإحضار لاو لان الضخـم إلى منزلهم تعبيراً عن شكرهم على القرض، تشـير إلى أنه «إذا كنت ستدعوه، يجب القيام بذلـك على نحو صحيح، فسيضحـك إذا قدّمت له طعاماً عادياً. لا تدعو شخصـاً، إذا كنت تخشى إنفاق المال». لم يكُن لو فقط من يرى أن الضحك يهدف إلى السخرية أو الإشارة ضمنياً إلى تفوّق المرء، فخلال أحـد المهرجانات، دخل لاو الذي كان يرتدي ملابس أنيقة في «كومة من قاذورات النعامة الكبيرة، وانتهى بـه الأمر مسطّحاً على ظهـره. ولاحظ أن موظفيه يحاولون تجنُّب الضحك، فصـرخ: «أعتقد أن هذا أمر مضحك، أليس كذلك؟ ... هيا، اضحكوا، لمَ لا؟». حينما ضحكوا، هدّدهم بأن يطلق النار عليهم ويقتلهم.

إن الصـور المفصّلة والاستخدام المفصّل للكلمات هي موطـن قوة مو يان في لمسته الكوميدية المتنوّعة، فقد عُرِّف حسه الفكاهي الفريد، بين كل الأشياء، من خلال استخدامه لمصطلح «يومو youmo"، وهي كلمة مفتاحية في قصة شيفو: "ستفعل أي شي مقابل ضحكة". لقد استُخدمت "يومو" على نحوٍ تقليدي لوصـف الفكاهة الصينية منذ ظهورهـا أول مرة في مقال عام 1924 بقلم لين يوتانغ "Lin Yutang". إنهـا تعنـي "الصمـت" و"السكون" حرفيّاً. تعود الكلمـة نفسها إلى البيت الشعري الـذي كتبه كيو يوان "Qu Yuan". وبالنسبـة إلى لين، تعدُّ الفكاهة شكلاً من أشكال التعبير. وتختلف الفكاهة عن الضحك الصاخـب، وتكـون في أفضـل حالاتها حينما تكـون رصينة. حتـى الآن، لم يستوعب قُرّاء مـو يان تقديره علـى نحـو كافٍ. على عكس ما يوحي به عنـوان الرواية القصيرة، فهي لا تثـير الضحك الصاخب. وعلى الرغـم من ذلك، إنها تصوّر بوضوح سلسلة من المواقـف الكوميدية التي يجد فيها خمسين عاملاً سُرِّحوا مـن المصنع نفسه. وبعد شهـر واحد من التقاعد والحصول على معاش تقاعـدي، سُرِّح أولد دينغ "Old Ding"، وهو رجل مجتهد وله استثمارات أيديولوجية ثابتة في حقبة ما قبل رأسمالية السوق، على الرغم مـن طمأنـة المدير المبالغ بها: "إنك عامل مخضرم، ونموذج إقليمـي، وعامل رئيس لدى شيفو، وحتى إذا كنّـا مهتمّـين بآخر رجل (في السنوات القادمة من النكسات الماليـة)، فسيكون هذا الرجل أنت". في وقت لاحـق، بكى دينغ بسبب الوعود والثناءات الباطلة التي قدّمها نائب العمدة. لم يكُن دينغ قادراً أو راغباً في التمييـز بين الملاحظات المخادعة وعروض المساعدة الجـادّة، ويشبه في ذلك إلى حدٍّ كبير الاسم الأصلي لشخصيـة ثرفانتـس "Cervantes" "دون كيخوتـه". ومع ذلك، من الواضح أن مـو يان لا يتّبع أيّاً من أسلافـه الأدبيين، حتـى الصينيين مثل لو شون، في اقتصار الشخصيات علـى المواقف المروّعة التي وقعوا فيها. لا يزال أولد دينغ بريئاً، لأنه يتكيّف مع العالم الجديد، ويبدو أنه استيقظ من حلم توّاً.

تتجلّى براءة أولد دينغ من خلال المراوغة اللفظيّة الساخرة في قول تلميذه لو شياهو "Lü Xiaohu" (ليتل هو "Little Hu"): "لديك حس فكاهي جميل يا سيدي؛ ستفعل أي شيء مقابل ضحكة يا شيفو". يستخدم ليتل هو "حس الفكاهة (يومو)" مراراً وتكراراً لوصف سلوكيات أولد دينغ الغريبة والافتراضات الأخلاقيّة، التي تتعارض على نحوٍ متزايد مع المجتمع الجديد. ومثل هذه التعليقات التي تُقدَّم على فترات منتظمة، تعمل على توجيه التاريخ الشخصي الصادم نحو كوميديا أخلاقيّة مفعمة "بحماقة دينغ الخطابيّة". ولا تتوافق حماسة دينغ تجاه كل شيء في الحياة وتجاه الضمير الأخلاقي على نحوٍ جيد مع فلسفة حياة ليتل هو القائمة على مبدأ عدم التدخُّل. وفي القصة، تحمل "يومو" معانيَ عدّة تتراوح بين التناقض العبثيّ والغريب على نحوٍ ممتع. يستخدم ليتل هو كلمة "يومو" في التنبيهات الوديّة لمنع دينغ من أن يصبح أضحوكة. ولمّا كان ليتل هو متحمّساً لفكرة تحويل هيكل حافلة مهجورة في الضاحية إلى عش حب على ضفاف البحيرة لتأجيره بالساعة للأزواج (بالطريقة نفسها التي يؤجّر بها المرحاض)، فإنه يحثُّ دينغ على التوقُّف عن القلق بشأن ما إذا كانت تلك الفكرة أخلاقية، وعليه تنفيذها، لأنه "ما الذي يستدعي الخجل بالنسبة إلى عاملٍ مسرَّح؟!".

مع وجود نموذج مصغّر إلى حدٍّ ما من إثارة حالة الكوميديا مع تطوّر شخصية مو يان في رواية "الحياة والموت أضنياني"، يؤكّد استخدام ليتل هو لـ "يومو" مرتين في نهاية القصة، التناقضات بين دينغ الوهمي والعالم المهيمن حوله؛ إذ قام دينغ، بإصرارٍ كبير، بجر ليتل هو ورجل شرطة لاستعادة جثتي زوجين يعتقد أنهما انتحرا في هيكل حافلته، رافضاً الاعتقاد بأن الزوجين ربما ببساطة غادرا دون علمه. ويخلص إلى أن الأمر كان عبارة عن "روحَين". يُجيب ليتل هو: "ستفعل أي شيء مقابل ضحكة يا شيفو، أليس كذلك؟". بينما يجد خيبة دينغ أمراً ممتعاً، ينظر برأفة أيضاً إلى الانقسام الحاصل بين العقل المشوّش والروح غير القابلة للفساد، وهنا تكمن أهمية "يومو".

على الرغم من أن المعرفة الحالية تشهد على الثقافة الكوميدية الصينيّة، وأن كلمة "يومو" مشتقّة من الكلمة الإنكليزية "فكاهة humor"، إلّا أنه من الصعب في الواقع ترجمتها إلى لغاتٍ أخرى على نحوٍ دقيق؛ إذ يترجم هوارد غولدبلات "Howard Goldblatt" المراوغة اللفظية لليتل هو على نحوٍ مناسب إلى اللغة الإنكليزية مثل "ستفعل أي شيء مقابل ضحكة يا شيفو"، مما يؤدي إلى تجنُّب المشكلة الشائكة المتمثّلة في ترجمة كلمة "يومو" إلى الإنكليزية. ولا يتوافق استخدام ليتل هو لكلمة "يومو" مع استخدامات الكلمة الإنكليزية "فكاهة"، على الأقل، إنها لا تأتي بمعنى الضحك الصاخب. يبدو أن فعل أي شيء مقابل ضحكة هو السبيل الوحيد لخروج دينغ وهو يسارع في إعادة اكتشاف نفسه في مواجهة البنية الاجتماعية التي عارضته. بالنسبة إلى دينغ، يجسّد الكوخ في الغابة كلّاً من خزيه وخزي الأزواج الباحثين عن المتعة. إنه يشعر وكأنه مختلس نظر، لكن الأهم من ذلك أنه يتخيّل أن عمله غير المشروع يفضح مصدر خزيه: مسرّحٌ في سن الشيخوخة. من وجهة نظر ليتل هو والراوي، تنشأ كلمة دينغ "يومو" من هذا الخلط بين المجالين الخاص والعام. لقد زُيّن هيكل الحافلة بكل ما قد يحتاج إليه الأزواج في تجاربهم، لكن على دينغ أن يتعلّم طريقة التماس عمل في العراء، ومن وجهة نظره، يعلن هذا الفضاء المحدود المنعطفات المؤسفة في حياته الخاصة.

إن بعض أنواع الفكاهة تضيع في ترجمتها، مثل "فكاهة التلاعب اللغوي المرتبطة بشكل فريد باللغة الصينيّة (زايهويو "xiehouyu") ... وهي قول مع تعليق الجزء الأخير... وترك الأمر للمتلقّي لاستقراء الجزء الثاني وتفسيره على أنه تورية لكلمة أخرى أو عبارة ذات معنى مختلف". وعليه، فإنَّ هذه الجولة لبعض الجوانب الرئيسة فقط لحِسّ الفكاهة عند مو يان سعت إلى أن تكون مثيرة وليست شاملة، لعرض عنصر ضمن مجموعة أدوات مو يان الأدبية التي ربما لم يلاحظها هو نفسه لولا الاهتمام الكافي: ففي "الحياة والموت أضنياني" "يحتجُّ كثيراً، ويفكّر" لكن ليس إلى درجة النهايات المأساوية التي ترسمها دراما ويليام شكسبير "William Shakespeare". حتى حينما يقدّم المؤلف مو يان شخصية مو يان على أنها متعاطفة، بدءاً من الكتاب الثالث، فإنه يحيطها بعناصر هزليّة أو يضعها في مواقف كوميديّة. وتحدث لحظة متعددة المستويات على نحو خاص في مقطع تمثيليّ طويل يصف فيه زيمن بيغ "Ximen Pig" أن "تمارينه الصباحية" يقطعها مشهد ركوب عربةٍ قديمة، متّجهة إلى المزرعة، ترتطم وتهتز إلى درجة أنها بدت مثل "الوحوش طويلة الذيل". تهيّئ الفكاهة الظرفيّة – ماذا تشمل تمارين الخنزير الصباحيّة؟! – القُرّاء للمشهد البصري الذي يظهر فيه السائقون والركّاب وهم يُنزلون الوحوش التكنولوجية، وتبلغ ذروتها مع خروج مو يان: "لقد رأيت لان جينلونغ وشعره في حالة من الفوضى ووجهه مغطّى بالأوساخ، يقفز من العربة الأولى. ثمّ قفز زو هونغسين ودراغون سن من الثانية، وأخيراً، قفز الإخوة سن الثلاثة الآخرين ومو يان من آخر عربة. لقد غطّى الغبار جميع الوجوه الأربعة في هذه المجموعة الأخيرة، مما جعلهم يشبهون محاربي الطين لدى الإمبراطور الأول".

إن تقنية مو يان مركّزة، فهو يستخدم الصور المرئيّة والحركيّة لتعطي تشبيهاً حادّاً فحسب. يشير هذا التشبيه إلى "جيش المقاتل الطيني وخيوله" الشهيرة، وهي مجموعة تضم ما يقارب تسعة آلاف تمثال بالحجم الطبيعي يعود تاريخها إلى القرن الثالث قبل الميلاد. تُضاف ثلاثة عناصر مضبوطة بدقة إلى مشهد الدعابة الأساسي لخلق حس الفكاهة. الأول، هي الإشارة التي عفا عليها الزمن إلى تماثيل الراوي زيمن بيغ الذي عاش عقوداً من الزمن قبل اكتشاف التماثيل في عام 1974: لقد أدرك القُرّاء الصينيون جيداً هذا الاكتشاف المثير للإعجاب لعقد من الزمن على الأقل. أما العنصر الثاني فهو مقاربة هذه المجموعة من المسؤولين الحكوميين المحليين مع الشخصيات الملَكية. والثالث، الأكثر براعة، هو استبدال "خيول" الفخار الملكيّة بثلاث عربات قديمة، أو "خيول حديديّة" كما أُطلق عليها. وبذلك، يصوّر العنصران الثاني والثالث بحزم ودقّة، على حدٍّ سواء، موارد المسؤولين الصينيين في أوائل القرن العشرين على أنها وضيعة بشكل واضح وممتعة بالمقارنة مع موارد الصين في القرن الثالث. إن تضمين المؤلف مو يان لشخصية مو يان في مثل هذه العبارة يُقلِّل من أي شعور بالغضب، وقد تؤدي دقّتها إلى تقليص إدراك كثيرٍ من القرّاء لها.

على الرغم من ذلك، لا تخوض شخصية مو يان في المغامرات الجنسية التي تشكّل حس الفكاهة لدى مو يان إلى حدٍّ كبير. لدى الكتابات الصينيّة باع طويل من الفكاهة الجنسية المتنوعة، من الكوميديا التهريجيّة إلى المروّعة، ونجاحها صعب، طالما أنه من السهل على الكتّاب التأرجح بين الإباحية وما يثير الاشمئزاز،

دون أي مكاسب أدبيّة. لهذا، تعدّ سابينا نايت مفيدة في الاهتمام الذي أولته لحكايات بو سونغلينغ "P'u Songling" الغربية عام 1766 من استوديو ترفيهي "ذروة حكايات اللغة الكلاسيكية". وتشير إلى أن "سعة الاطلاع" لدى بو هي التي تضع الأساس لـ «فكاهته الساخرة» في «قصصه التي تُبرز مرونة الذات والجنس»، وثمّة مثالان يظهران اتّساع مهارة مو يان المماثلة وعمقها.

في «جمهورية النبيذ»، تنخرط شخصية مو يان في علاقة تتبع نمط الرسائل مع الكاتبة الملهمة لي ييدو «Li Yidou"، لكنه لم يظهر إلّا عند اقتراب النهاية في أحداث السرد الرئيس. يذكّر دخوله بدخول الشخصية الرئيسة، دينغ جوير، البالغة من العمر ثمانية وأربعين عاماً إلى ليكورلاند. تقوم دينغ بتجربة جنسية مع سائق شاحنة شاب، فيمارس الجنس معها، فيما يبدو أنه خلق دسيسة بينها وبين زوجها دايموند جين. إن السرد موحي جداً بالجرأة الجنسية لهذا الوافد الجديد، لكنه يتراجع باستمرار، كما في هذ المشهد: "التقطت الآنسة ما زجاجة الخمر المفتوحة وحملتها إلى الحمّام، ومو يان قريب من كعبيها. كانت لا تزال الغرفة مشبعة بالبخار، وتضفي جزيئات البياض عليها جوّاً رومانسيّاً. أفرغت الآنسة ما الزجاجة في حوض الاستحمام، مطلقةً سحابة ثقيلة ومثيرة إلى حدٍّ ما من رائحة الكحول بالتأكيد. "ها أنت ذا يا مو يان. اقفز". وابتسمت في أثناء خروجها، ولاحظ مو يان إحساساً غامضاً بالرومانسية في تلك الابتسامة، فتحرّكت عواطفه، وكاد يمد يده حولها ويطبع قبلةً على وجنتها المتورّدة، لكنه سكّ أسنانه للسيطرة على عواطفه ورأى الآنسة ما تخرج". يضع الراوي مرة أخرى احتمالية تورّط شخصية مو يان في نزوة جنسيّة، للحيلولة دون ذلك فحسب. ويدرك المؤلف مو يان جيداً أن ضبابية الخيال والواقع غامضة جداً إلى درجة أنه لا يمكن وصف صورته الرمزية على أنه منحل أخلاقيّاً، فمو يان يقدّم نفسه على نحوٍ خيالي على أنه "يتجنّب القيام بشيء عليه ألّا يفعله"، ويجسّد الإخلاص الزوجي، وفي الوقت نفسه يحافظ على اهتمام القرّاء حتى النهاية.

يتضمّن المثال الآخر وصف الراوي شانغوان جينتونغ "Shangguan Jintong" في "الأثداء الناهدة والأرداف العريضة" للمأدبة التي تلت زفاف "شقيقته السادسة" شانغوان نياندي: "نياندي التي كانت جالسةً على الكرسي بجانب العريس بابيت، ترتدي ثوباً أبيض مفتوحاً عند العنق للكشف عن النصف العلوي من ثدييها. لقد سال لعابي تقريباً... ثمّة نظرة رضا مغرورة على وجهها المغطّى بالبودرة بكثافة. نياندي المحظوظة، كم كنتِ وقحة. لم تكُن عظام جنيّة الطيور "شقيقتها الكبرى" باردة قبل أن تمشي في الممر مع الأمريكي!". إن الاقتباس هو جزء من دعابة متواصلة في الرواية كلّها، وهو أحد إشارات جينتونغ العديدة والمضحكة على هوسه بالثديين؛ بوصفهما مصدراً للغذاء، لشاب يرفض الفطام حتى يبلغ السابعة من عمره. تبرز المقارنة بين نظرته للثدي على أنه مصدر للغذاء وكأداة جنسية في المقدمة بعد فترة وجيزة، حينما ربّت بابيت ذو الطبيعة الحسنة على رأس جينتونغ بإحدى يديه الكبيرتين، وقال غامزاً: "لكن ثديي شقيقتك مِلكي"... "تراجعتُ مبتعدةً عن يده الكبيرة والمهيبة ونظرت ببغض في وجهه الكوميدي القبيح".

تعكس ترجمة غولدبلات للمقطع لهجة مو يان الأصلية، مع المقياس الصحيح للدلالات الكوميدية.

ويشـير مو يان في كلمة "كوميـدي" بلهجته الأصلية إلى الإحساس بالمـرح والتسلية. على عكس الفكاهة؛ إذ غالبـاً مـا تستخدم هذه الكلمـة بطريقة منحطّة. ويتردّد صدى "قنص" طفـل، مثل عجوز هرِمة، مع شخصيـة الثرثرة، وصداها عميق. إن أسـاس الثرثرة هو قسوة القلب المفترضة والمعروضة على الشاشة، لكـن القسوة في هـذه الحالة تقترب من شعور الثبات المطلوب وسط الجهـد المدمّر والألم اللذين تعرّضت له الشقيقتان شانغوان اللتان ستواصلان تحمّل ذلك. علاوةً على هذا، تظهر وقاحة شانغوان نياندي على أنهـا شغـف مؤثّر في المشاهد اللاحقة؛ إذ اختارت أن تقف بجانب زوجها، على الرغم من الخطر الإضافي الذي يجلبه لها في ذلك.

تستخـدم أعمال مـو يان، التي تتميّـز بإحساس قوي بالتأثـير الكوميدي الذي يجعـل مشاهد عدّة في أعماله تشبه التمثيليّات المسرحيّة القصيرة، أنماطاً هزليّة متنوّعة لبناء روايات بديلة عن الصين، معيداً النظـر في الخيال العاطفي للتجربة الأدبيّة. ونختتم باستعارة لويجي بيريانديلو "Luigi Pirandello" عن التناقض الهزلي: "يهتمُّ الفنان عادةً بالجسد فقط، أما الفكاهي يهتم بالجسد والظل على حدٍّ سواء، وأحيانـاً يهتم بالظـل أكثر من الجسد. إنه يلاحظ كل المنعطفات الدقيقـة لهذا الظل، وكيف يمتد حجمه إلى هـذا الحـدِّ أو يزداد وزنه إلى ذاك، كما لو أنه يسخر من الجسد الذي لا يهتم طوال هذا الوقت بالظل أو بحجمـه". إذا كانـت الشخصيات مثل أولـد دينغ هي الظلال، فإن حجمها وأشكالها الهزليّة سترشدنا إلى مصدر الضوء.


1896



استكشاف الذاكرة الثقافية لعامة الناس: الرغبة والعنف والألوهية في رواية موت خشب الصندل للكاتب مو يان

تأليف: تونجلو لي
ترجمة: جيهان الشوفي •

تونجلـــو لي Tonglu Li: **أســتاذ مســاعد للغة الصــينية في جامعــة ولاية أيوا، الولايات المتحدة الأمريكية.**

الملخص

تتنــاول هــذه المقالــة رواية «مــوت خشب الصندل» للروائــي مو يان، وهي روايــة تتحدث عن صن بينــغ، قائــد فرقة كات تــون ومشارك في ثورة الملاكمين. كمــا أنها تُعرّف الثقافــة الشعبية المحلية أكثر مــن الثقافة الحديثة التي تمثلها إمّــا النخب الغربية الجديدة أو الطبقــة السياسية الشيوعية الثورية، فقــد ابتكــر مو يان في «مــوت خشب الصندل» روايــةً تمثُّل أوضاعهــا العوالم الثلاثــة المتداخلة للحياة اليوميــة والتاريخية والإلهية. يركز الجــزء الأول «اليومي» منها على الطرق التي يتم بها تحقيق الرغبة الإنسانية والتنازع عليها في شبكة علاقات القوة. ثم ينتقل انتباه الروائي إلى العالم التاريخي مع اندلاع ثــورة الملاكمين، إذ تجري ممارسة العنف المؤسســي والتصدّي له. ثم يأتي العالم الإلهي بحسبانه نفياً للجســد والتاريخ. في هذا الفضاء الإلهي الذي شُيّــد بالأداء الكرنفالي لفرقة كات تون، تصبح الحدود بــين المؤدين والمتفرجين، غنــاء البشر وصراخ الحيوانات، الدنيويــة والعالمية، وحتى الحياة والموت غير واضحة. وهو بناء نفسي موجود في ذاكرة الناس، ويستخدم كات تون كمبشرٍ له. بالنسبة إلى صن بينغ

• مترجمة سورية.

وأقرانـه، لم يعـثر على معنى الحياة في إشباع الذات، بـل في أن يصبح جزءًا من ذاكرة الناس الأبدية، ذاكـرة تختلف اختلافاً جوهرياً عن أي من النسـخ المؤسسية. إن هؤلاء الأشخاص الذين يصنعون مثل هـذه الذكرى وينشرونها وينقلونها ليسـوا متفرجين غير مكترثين بمشاهد إراقـة الدماء، بل ناشطون متحمسون يتحدثون ويغنُّون باسمهم.

كلمات مفتاحية

كل يوم، تاريخ، إلهي، ذاكرة، تنوير، ثورة.

نحو نسخة تاريخ لعامة الشعب

بعـد قرن كامل من ثورة الملاكمـين (1898-1900)، نشر مو يان روايته المثيرة للجدل «موت خشب الصنـدل» لإحيـاء ذكرى الحـدث[1]. «قصة حب وسـط القسوة الوحشيـة أثناء ثـورة الملاكمين» (انظر غولدبـلات، «روايـات مويـان»، 29) تحكي الرواية قصة صـن بينغ، قائد وعازف فرقـة كات تون المحلية (ماوكيانـغ)[2]، الـذي عاش في يوم من الأيام حياة «منحطّة» ولكن سلميّة مع ابنته مينيانغ. إذ أُجبِر على التخلّـي عن مسيرتـه الفنية بسبب صراعه مع تشيـان دينغ، قاضي المقاطعة وعشيـق مينيانغ. انضم إلى الملاكمين بعد أن قَام بقتل مهندس سكك حديدية ألمانيّ ضايق زوجته، وذبح الألمان رفاقه القرويين انتقاماً منه. تمكّن الملاكمون تحت قيادته من كسب العديد من المعارك، ولكن تم القبض عليه وإعدامه في النهاية علـى يـد زاو جيا، والد زوج مينيانغ وجلاد سابق مشهور في وزارة العقوبات في محكمة تشينغ. قرر زاو جيا تطبيـق عقوبة خشب الصنـدل عليه (عقوبة خيالية غريبة من القسوة الأسطورية) كجزء من حفل افتتاح السـكك الحديديـة الألمانية. تنتهي القصة بإعدامه البطيء. وأعقبت وفاتـه مجزرة القوات الألمانية بحق فناني كات تون حداداً على وفاته في موقع الإعدام، وقتل مينيانغ لزاو جيا، وقتل تشيان دينغ السريع له.

كأحد روائع العنف (تشان 117)، أثارت رواية «موت خشب الصندل» الجدل بين قرائها بعد نشرها. لم يكـن الخـلاف حول تقييم ثورة الملاكمين وحـده على المحك، إذ نوقشت على أنّهـا حدث تاريخي شكلاً ومضمونـاً، بـل كان أيضاً حول الطرق التي يمكن من خلالها تمثيل حـدث تاريخي عنيف «بشكل شرعي». على حد تعبير جولدبلات: «يبدو أن المؤلف يكتب لجعل قرائه غير مرتاحين – في حياتهم، وفي آرائهم عن التاريـخ الصيني، وفي تجاوزاتهم، وفي إمكانياتهم المستقبلية» (مقدمة، في Chan X). اتُّهم مو يان بأنه يكتب مشاهد تصور الألم الجسدي من أجل المتعة فقط، دون أن يخدم أي غرض أسمى. ويقول أحد النقاد: إنـه على عكس لو اكسون وزو زورين، اللذين تنطوي كتاباتهما على «بُعد روحي» وتصورات مهمة بطبيعتها عـن العنف، إذ يفتقر سرد مو يـان إلى ضبط النفس، وتقليص النفقات، والشعـور باللياقة، ويكشف دون وعـي عن موقف الموافقة في الوصف المبالغ فيـه لسيكولوجية التعذيب والسلوكيات العنيفة (لي جيان جون

---

1) تـم نشـر الرواية للمرّة الأولى بوسـاطة زيو هيا تجوبانجي في عام 2001. وتشـمل الإصـدارات الأخرى تلك التي نشـرتها دار شـنغهاي الأدبية والفنية للنشـر (2008؛ 2012) ودار تشـانغ الأدبية والفنية للنشـر (2010). تم نشر النسـخة الإنكليزية، التي ترجمها هوارد جولدبلات، في مطبعة جامعة أوكلاهوما في عام 2012. جميع الاقتباسـات في هذا المقال مأخوذة من النسخة الإنكليزية ما لم يذكر خلاف ذلك.

2) ماوكيانغ هي نمط محلي للأوبرا الشعبية من منطقة جياوزو بشبه جزيرة شاندونغ في شرق الصين. (المترجمة).

459-60). وفيمـا يتعلّق بثورة الملاكمين بوصفها «وضعاً غـير معقول في التاريخ الصيني الحديث»، يتهم أحد النقاد مو يان بإساءة استخدام التاريخ كتعبير عن أيديولوجيته القومية (فو 538). كان مو يان نفسه مـدركاً تمامـاً كيف يستفزُّ بعض القرّاء بكتابته عن العنف بهـذه الطريقة المُفرطة. ومع ذلك، يناقش بأنه لا يمكن تعريف الكاتب من خلال الشخصيات التي يخلقها: ينشأ مثل هذا السرد الحيّ للمعاناة الإنسانية بشـكل طبيعـي في سياق تطور القصة (مـو يان وتشن 64-262)، ويمكن فقـط للأشخاص الطيبين ذوي المـزاج المعتـدل الكتابة عن العنف، لأنهم حساسون للغاية بحيث لا يمكنهـم التغاضي عن عواقبه الوخيمة («حشـد جميع الحواس»351). يمكن أن يأتـي التمثيل الاستعراضي للعنف بالنسبة إليه من هوس المؤلّف المنحرف بالعنف، ولكنه قد يشكّل أيضًا نوعًا من النقد الثقافي من خلال الكشف عن ظلمة الإنسانية، التي كانت موجودة في كل من التاريخ والواقع («مأدبة»69-468).[3]

للدفـاع عن نفسـه ضد التفسير القومي الأساسي لنقّاد «موت خشـب الصندل»، يذكر مو يان أن كل ما يكتبه هو قصة رمزية للإنسانية العالمية، والمشكلة الوحيدة هي أن قصته الرمزية غالبًا ما يُساء فهمها علـى أنهـا تصوير للواقع («استجابة طبيعيـة »280)[4]. وليتجنّب الوقوع في الفـخ القومي، ينفّذ أجندته الأدبية، «الكتابة كعامة الناس»، إذ تحلُّ بالنسبة إليه محل الشعارات الأكثر مؤسسية، مثل «الكتابة لتنوير المواطنـين» أو «الكتابة باسـم الشعب». وضع نفسه مع هذه الأجندة كعضو متساوٍ (متخيل) مع القوم، بدلاً من أن يرفع نفسه لكي يكتب بإسهاب نيابة عنهم («الكتابة كعامة الناس» 69-61). فقد ظل بوعي بعيدًا عـن «الكلمـات العظيمة» مثل «الثقافة الوطنية» أو «الثقة الوطنية» أو «التوجه السياسي» الصحيح (مو يان وتشـي «272;استجابة طبيعية» 281)، وكرّس نفسه للاحتفال بالتجـارب الفردية غير القابلة للاختزال لعامـة الناس في بلدة غاومي. يقع مسقط رأسه المتخيَّل بمنزلة مكان لمراقبة الإنسانية العالمية بالقرب من مـو يان في مقاطعة شاندونغ. باتّباع خطه المنطقي، قد نضطـر إلى الاتفاق على أن القسوة المذهلة لعقوبة خشـب الصنـدل هي حالة متخيَّلة يتم من خلالها استجواب الإنسانية كما هي الحال مع الحروب العديدة الممثلـة في رواياته الأخرى. يقدم مثل هذا الاستجواب طريقـة تفكير تتجاوز حصر المذاهب الأيديولوجية مثل القومية في الصين الحديثة.

مـن خـلال تعرّف الثقافة الشعبية أكثر من الثقافة التي تمثلهـا النخب ذات العقلية التنويرية والثوريـين ذوي التوجهات السياسية، سعى مـو يان إلى ترسيخ الحديث حول الأشخاص (المهمشين والطبقـة الدنيا) بوصفـه موقعاً للتفاوض ضد المواقع المهيمنـة. إنه موقع يـؤدي فيه اللاعقلاني والعاطفي واليومي والتافه دورًا حاسمًا في العملية التاريخية وفي بحث الناس عن معنى في حياتهم.

---

3) بالطبع، حصل مو يان أيضاً على ثناء واسـع لبناء مسـاحة أدبية متعددة الألحان والكرنفالية حيث «شكلت الأصوات التـي تمثل الأيديولوجيات والطبقات الاجتماعية المختلفة علاقات مـن الصراع المتبادل والانصهار والتفكك» (A. Wang 362؛ انظر أيضًا Hong 287 وZhang «حدود السرد» 390) من الناحية الموضوعية، تُعَدُّ أيضاً «أول روايـة مهمة في القرن الحادي والعشـرين لمواصلـة مهمة تنوير الرابع من مايو من خلال نقد الشـخصية الوطنية الصينية (Li Jingze 355).

4) انظر أيضاً Mo Yan وPamuk وDesai 387.

لقـد بنـى «موت خشب الصندل» على وجـه التحديد حول العوالم الثلاثـة المترابطة للحياة اليومية والتاريخيـة والإلهية. يركّز العالم اليومي على الطرق التـي يتم من خلالها تحقيق الرغبة البشرية والتنـازع عليهـا في شبكـة علاقات القـوة. ومع اندلاع ثـورة الملاكمـين، ينتقل انتباهـه إلى العالم التاريخي، إذ يتم ممارسة العنف المؤسسي والتصدي له، ثم يأتي العالم الإلهي بوصفه نفيًا للجسد والتاريخ. لقد كوّن روايته على هذا النحو، إذ يدعو قُرّاءه إلى منطقة محرجة. هنا يعيدون النظر في قيـم التأثير البشري والعاطفة وقوة الإيمان والروحانية ضد خطابات تنوير الرابع من مايو والثورة الماوية.

في بنـاء هـذه المساحة الأدبية ثلاثية الطبقات، تؤدي كات تون، بقوتها التعبيرية والبنيوية والأدائية، دوراً رئيسـاً في تحديـد طريقة حيـاة المهمّشين، وتوفير منـبر للمشاركة التاريخية، وتحفيـز التحوُّل من العـالم التاريخي إلى الإلهـي. ولا توفِّر البنية السطحية للسرد في الرواية فحسـب، بل توفِّر أيضاً «البنية العميقة» لشعور الناس وطريقة حياتهم: فلا تهم القصص القديمة التي تم أداؤها فقط، بل أيضاً الأداء نفسـه. وفيما يتعلّق بموضوع هذه الفرقة بوصفها الصوت التمثيلي لبلدته الأدبية («حشد جميع الحواس 350»)، يستجـوب مـو يان العالم الذاتي لكل مـن المؤدين والجمهور، الذين غالباً مـا يُنتقَدون في تأريخ التنويـر الصيني. فقد أصبحت كات تون ذات الأداء العاطفـي، غير العقلاني، غير المكرَّر، المبتذل الذي يدمـج كثيراً مـن العناصر التقليديـة «المتخلفة»، صوت هـؤلاء الأشخاص المهمّشين حـين يواجهون عنفاً مؤسسياً مهيمناً.

وهكذا تتجلّى نسخة مو يان من «العودة إلى الشعب» على أنها طريقة لكتابة التاريخ – لا بوصفه تقدماً غائياً أو مثالية هيجل، بل بوصفه مساحة عرَضية ومجزأة، مثلما قد يختبره الأفراد في معاناتهم الجسدية والروحية. فبدلاً من عدِّ الناس دعائمَ للدراما التاريخية العظيمة، التي أخرجتها القوى العظمى الصوفية المعروفـة باسم الضـرورة التاريخية، يصفهم بأنهـم ممثلون عفويون يستمتعون ويعانـون نتيجة لحياتهم اليومية، ويتفاعلون مع التاريخ، ويسعون إلى الروحانيات. هذه الحقيقة بطريقة مسرحية عالية. كما تشير أندريـا ريمنشنيتر: «يُقدم مو يـان مجموعة متنوّعة من العروض المحلية، مثل أوبرا ماوكيانغ (كات تون)، والمهرجانـات الموسميـة، الاستعراضـات العسكرية والدينيـة، وكذلك مشاهد العنف المفـرط في عمليات الإعـدام ومشاهـد المعارك، يبدو أنهـا إستراتيجيته في سعيـه لاستعادة ثقافية للـذوات المحلية»(592). بوصفها شكلاً من أشكال الذاكرة الثقافية التي مرت عبر الأجيال، فإن العروض المحلية جميعها، مع كات تـون كممثـل لها، ترمز إلى أسلوب حياة عامة الناس المحليين، وطريقـة عملهم، ووسائل خلاصهم – التي تم قمعهـا جميعاً في الخطابات الحديثـة لارتباطها بالمعتقدات اللاعقلانية والتطلّـع للخلود. تقدم أعمال مـو يان للاستصلاح الثقـافي التأكيد الجريء الآتـي: لا يمكن إسكات السمات المحليـة التي يمثلها صوت كات تون أو التفاجؤ بها أو تصنيفها تحت الخطابات المهيمنة للغربي والوطني والحديث والعقلاني. لذلك باستخـدام كات تـون أنموذجاً مركزياً، تنخرط الرواية في حوار معقد مـع الخطابات الرسمية (الثورية) والنخبة (التنوير).

أهمية غير المهم:
الحياة اليومية في موقع المعنى

في «موت خشب الصندل»، الحياة اليومية هي عالم مستقل عن عالم الأحداث التاريخية «المهمة». وهذا ما يعكس المبدأ الأساسي لمعتقدات مو يان الأدبية: يبحث الأدب عن الأهمية في عالم ما يبدو غير مهم على عكس التاريخ. في إجابته عن سؤال جيم ليتش حول ما إذا كانت كتاباته ستصبح مصدراً رئيساً للمؤرّخين، يقول مو يان: «إذا استمرَّ الناس في قراءة كتبي خلال بضع مئات من السنين، فيمكنهم معرفة كل شيء عن الحياة اليومية للناس. تركز كتب التاريخ على الأحداث والأوقات، لكن الأدب يركز أكثر على حياة الناس ومشاعرهم» (« مو يان الحقيقي12»). هنا يتم إعطاء الأدب مهمة مختلفة عن مهمة التنوير والأدب الثوري: إنه ليس دعوة إلى السلاح، ولكن لتوثيق حياة الناس وتخيّلها. لذلك يكتسب وصف الرواية الحي للحياة اليومية للناس موقعًا فريدًا من خلال موازنة التاريخ الذي يبدو ميلودرامياً ملآناً بالعنف. فالحياة اليومية ليست قضية جانبية يمكن تجاهلها، أو مرحلة «تحضير» للأحداث التاريخية، بل هي في حدِّ ذاتها مرحلة مركزية للناس للبحث عن معنى الحياة. يركِّز العالم اليومي في «موت خشب الصندل» على الطرق التي تتنازع فيها رغبة الإنسان وكرامته. ففي المركز توجد قصة حب مينيانغ مع قاضي المقاطعة تشيان دينغ. بعض الباحثين يعدّون مينيانغ تجسيداً لحيوية الناس غير الملوثة وغير المقيدة (تشانغ، «حدود السرد»82-381). ومع ذلك فإن القراءة المتأنية للنَّص تظهر أنها لا تعيش في عالم خالٍ من الرموز الثقافية؛ كما أنها لا تشكّل أي تهديد للسلطات المؤسسية. وعلى الرغم من جمالها وسحرها، لا يفكر أيُّ رجل لديه خلفية عائلية لائقة في الزواج منها، لأن قدميها غير مقيدتين. في النهاية كان عليها أن تتزوج من الجزار المغفّل تشاو شياوجيا، الذي تتملّكه الرؤى والهلوسات السريالية، فهو لا يعرف شيئًا سوى قتل الحيوانات بلا معنى. يتم التعبير عن حيويتها كمقاومة ناعمة للأعراف القمعية، وهي مقاومة تتحقق من خلال التعايش مع مثل هذه القواعد الثقافية مثل تقييد القدمين: فلا يوجد لديها خيار سوى البحث عن الحب من الطبقات الأخرى مع الحفاظ على زواج غير سعيد – طالما ظلّ زوجها غير مبالٍ بشؤونها.

علاوةً على ذلك، حتى اختيارها موضوع الرغبة يتأثر بالبيئة الثقافية التي تعيش فيها. في تصور رينيه جيرارد، الرغبة البشرية هي محاكاة في الطبيعة، مما يعني أنها تجد دائماً أنموذجاً لاتّباعه (52-1). فقد تأججت رغبة مينيانغ بعد لقائها مصادفة مع تشيان دينغ، النموذج الأصلي للمسؤول الأكاديمي. تتبع علاقتهما أنموذج العلاقة الرومانسية بين العالم والجميلة في الثقافة الشعبية، الذي غالباً ما يعرض قصة حب بين سيدة من عائلة عريقة وباحث شابٍ فقير. بعبارة أخرى، ترغب مينيانغ في تشيان دينغ، لأن باحثاً رسمياً مثله كان دائماً مرغوباً من قبل جميع «الجميلات» في القصص الشعبية التي ظهرت في كات تون. على عكس تفكيك يو هوا، بإعادة الكتابة العنيفة لهذا النموذج (جونز 602-570)، فإنّ مو يان مخلصٌ أساساً للنموذج الأصلي، مع إجراء بعض المراجعات فقط: لقد أدرك الباحث حلمه في أن يصبح الباحث الرسمي، ولكن مع امرأة قبيحة من عائلة مؤثرة. في هذه الأثناء، تأتي مينيانغ، الجميلة، من عائلة من الطبقة الدنيا، لا تُعَدُّ مهنتها المسرحية أفضل من التسوّل. تتحقق رغبة تشيان دينغ الذكورية جزئياً

فقـط إلى حـد ما في العلاقة الزوجية قبل مقابلة مينيانغ: يتـزوج من زوجته القبيحة ويعتمد على خلفيتها العائليـة للوصـول إلى مزيد مـن الموارد السياسية. وفقط بعـد لقاء المرأة التي تنتمـي إلى الطبقة الدنيا، يصبح مينيانغ قادراً تماماً على إشباع رغباته السياسية والجسدية. تشير إعادة الكتابة هذه إلى سعي مو يـان لخلـق تأثير رومانسي: يختفي الحاجز بالغ الأهمية بين الطبقـات الاجتماعية للأدب الثوري، ولا يهم سوى العاطفة.

في تطوير علاقتهما الجنسية، تصبح مينيانغ، المرأة المهمَّشة ثقافياً بسبب خلفيتها الطبقية وأقدامها غير المقيدة، موضوعاً مرغوباً بدلاً من موضوع الرغبة بعملها الحازم. ومع ذلك، لا يمكن تحقيق علاقتهما دون اللجـوء إلى النموذج الثقافي التقليـدي، الذي تمثله هنا كات تون. هذا المسرح المحلي هو الذي يلهمها لتخيّل الزوج المثالي والسعي وراء حلمها. بدأ لقاؤهما الأول مع اصطدامها بسيارة تشيان دينغ. وبعد ذلك أصبـح خيالهـا أقوى، وفي النهاية أصبح مدمراً للذات. تعيش بلا طعام أو نوم، تعبّر ببلاغة عن مشاعرها الداخليـة. يكشف مونولوجها الطويـل عن بصمة الأداء المسرحي (مو يان، مـوت خشب الصندل 125). كموضـوع مرغـوب فيه، فـإن خلاصها الوحيد هو تحقيـق رغبتهـا (41-235،38-137). يعيد مثل هذا النمـط من الرغبـة كتابة نموذج «الجمال الناهـب الشرير» المشهور في أعمـال الأدب الثوري (مثل الفتاة ذات الشعـر الأبيضـ)، الذي يسلّط الضوء على العلاقة العدائية بين الذكور من الطبقة العليا والإناث من الطبقة الدنيا.

تحـت سطحهـا الهادئ نسبياً، تقدّم «موت خشب الصندل» لقرائها عالماً يومياً مليئاً بالتوتّر الداخلي بـين الأقويـاء والضعفاء. فبالتـوازي مع انسياب قصة حـب مينيانغ تكون العلاقة العدائيـة بين صن بينغ وتشيـان دينـغ. وإذا كان لا يزال بإمكان الطبقة الحاكمة استيعاب مينيانغ، علـى أنّها غرض جنسي، فإن والدهـا سيكون مصـيره الاستبعاد، بوصفه شخصية تخريبية تتحدى الوضـع الراهن. كما يلخّص تشانغ تشينغهـوا، «تمزج حياته المهنية في كات تون بين الثقافـة الشعبية، ووعي الفلاحين، والفروسية التقليدية، والأساطـير شبه الدينية، وطريقة التفكير السحرية شبه الخارقـة للطبيعة» («حدود السرد397 »). فهو في نظـر النخبـة مجرّد شخصية مهرّج لا يهتم بها أحد علـى خشبة المسرح أو خارجه. ويدرك بوضوح من خلال عمله في مهنة مهمشة كممثل وقائد فرقة أن وضعه الاجتماعي مُتدَنٍّ كوضع المتسولين (مو يان، موت خشب الصندل302، 338). يستمتع بملذات الزنا والشرب «المنحطة» في الحياة اليومية. فهو من ثم جزء من كومة القمامة الاجتماعية، التابعة. ومع ذلك، فقد تم تمكينه من خلال أدائه في كات تون.

بفضـل ميزاتهـا المختلطة مـن التواطؤ والتخريب، توفّر كات تون الفرصة لـ صن بينغ لتغيير حياته. فمـن ناحية، هي جـزء من الآلية الثقافيـة والسياسية التي تحافظ على النظـام الاجتماعي القائم، لأنها تسمـح للنـاس بتخيُّل بدائل لحياتهم وتحقيق رغباتهم المكبوتة (كما في حالـة النسـاء اللواتي يُغمى عليهنّ بسبـب صـن بينغ) دون تهديد الوضع الراهن. ومـن ناحية أخرى، تشكّل تهديـداً محتملاً للوضع الراهن نفسـه، لأنها توضّـح لهم طريقة لتجاوز الحياة اليومية للعالم. ولا توفّر قيمـاً أخلاقية ونماذج يحتذى بها للمشاركـين ليتبعوهـا فقط، بـل توفّر أيضاً أملاً لليائسـين الّذين في وضع مدمّر. قال مـو يان وهو يناقش

معانــاة الفلاحين في مناسبة أخرى: «من أجل البقاء، اخترعــوا الفكاهة، وتعلّموا الاستمتاع بالحياة أثناء المعانــاة. ســوف يقاومون حين تصل المشقة إلى أقصى الحدود. ففي المقاومة إنكار لمصيرهم، ولا يجب أن تكــون في شكل ثــورة» (مو يان وتشى 270). حين يتبنّى المرء منظــوراً متشائماً مثل ذلك، تتوقف كات تون عــن كونها رمزاً للحيوية غــير المقيّدة والحرّة التي أخذها بعضُ الباحثــين. تصبح بدلاً من ذلك مساعدة على الصبر والمقاومة (هان 61).

مــع الوكالــة التي تمنحــه إياها كات تون، يواجه صــن بينغ تشيان دينغ من خــلال طعنه في رجولته. في الروايــة، وُصِــفَ الاثنان على أنهما صورتا مــرآة: كلاهما له لحى وشوارب جذابــة تشبه اللورد جوان. لمّــا مدَح الكاتب رئيسه تشيان دينغ على شاربه الرجــولي في أحد الحفلات، بدأ صن بينغ نصف السكران بالسخريــة مــن تشيان دينــغ: «اللحية على ذقنه لا يمكــن مقارنتها بالشعر حول عضــوي!» (مو يان، موت خشــب الصنــدل 104). لم يتسامح تشيان دينغ مع مثل هذا التحدّي. ومــع ذلك، لكي يُظهر للجمهور أنه عادل، قام بترتيب مسابقة حول اللحية والشارب لإقناع الجمهور بأن صن بينغ مجرد تقليد فاشل لقاضي المقاطعــة. وممــا زاد الطين بلّة، أن لحية صن بينغ قد نُتِفَت، إذ اعتُقد أن ذلك جرى بموافقة تشيان دينغ. فــكان بالنسبــة إليه إخصاءً رمزيــاً، وبعد ذلك تخلّى عن حياته المهنية في المســرح وعاد إلى مسقط رأسه لافتتاح مقهى. تلقي مينيانغ باللوم على إذلاله وإخفاقه في الحياة بسبب اختياره أن يصبح ممثلاً. وفتحه لمقهى يشير إلى عودته إلى النظام الاجتماعي «الطبيعي» (145). ليس من الواضح أبداً ما إذا كان تشيان دينغ قد أعطى الأمر الذي أدّى إلى اعتقاله، لكن هذا لا يهم. وكما اختبره صن بينغ، فإن «العنف اليومي، المؤسسي، الروتيني، المسلّم به» (شيبر هيوز22) هو ما يحدث. وقد كان هذا العنف دائماً مدمجاً بالفعل في النظــام ويعمل علــى مستوى دقيق لاستبعاد أفــراد الطبقة الدنيا وتهميشهم. إنّ عــدم المساواة المطلق بــين الحاكــم والمحكوم من حيث السلطة السياسيــة والموارد المادية والسلطة الثقافية هــو الأكثر عنفاً (أو منطقيّــةً) (إمبوشــ 25). وعلى هذا النحو، فــإن إجبار صن بينغ على التخلي عــن مسيرته المهنية يشكّل عملاً من أعمال العنف تحت ستار الإحسان.

يمكــن فهــم تركيز مو يان على الحياة اليومية علــى أنه نقد للطريقة السائدة في الكتابة الأدبية. منذ حقبــة الرابع من مايو، نظر مفكــرو التنوير إلى الاهتمام بالواقع اليومي علــى أنه محاولة لتحويل النظرة الأدبيــة مــن الترفيه الأرستقراطــي إلى اهتمامات أكثر شيوعاً. نُشر في الأصل عــام 1919، مقال بعنوان «أدب العــوام» لـــ زو زوريــن يركــز بشكل خاص على خلق الأدب الــذي يخاطب الحيــاة اليومية لعامة الناس، ومن ثم الوصول إلى مشاعر الفرح والحزن الشاملة لديهم (103). يتماشى اقتراح زو مع الشعار الواقعــي لجمعية الدراســات الأدبية «أدب للحياة». يرى كثيرٌ من المثقفين في أثنــاء ذلك، وتبعاً لأسلافهم الروســ أن «التوجه إلى الشعب» خيارٌ واعٍ. ومع ذلك، كما يشير مارستون أندرسون، فإن الأدب الواقعي في الصــين خلال العشرينيات والثلاثينيات مــن القرن الماضي مكلّف بتشجيع القراء على «الانخراط بنشاط في القضايا الاجتماعية والسياسية المهمة التي تواجه الأمة» (25). لقد أصبحت مثل هذه الأجندة القومية الضمنيــة أكــثر وضوحاً في الأدبيــات الثورية التي نُشرت بعد أواخر العشرينيــات من القرن الماضي. وبعد

ذلك اعتمدت قيمة الواقع اليومي في الأدب بشكل كامل على ما إذا كان يمكن تفسيره من حيث النضالات الاجتماعيــة والسياسية الكـبرى. ولمواجهة هذا الاتجاه، كتب زو العديد من المقــالات حول البعد الجمالي للأمور اليومية، مما يُبرز أهمية ما يبدو غير مهم. خلق شين كونغوين من خلال التركيز على مشاعر عامة النـاسـ والسلـوك اليومي في منطقة غرب هونان النائية عالماً أدبياً يقــاوم التفسير السياسي المباشر. ومع ذلــك، فــإن أدب الحرب في الخمسينيات من القرن الماضي، لم يكن بالإمكان إنقاذه لولا التضمين المتقطع لقصــص الحــب لكونه نوعًا مــن الدعاية المشحونة سياسيــاً، على الأقل وفقاً لما ذكره مــو يان. كما يكتب: «تحــاول روايــات السبعة عشر عامًا [1966-1949] دائمًا تفسير فكــر القائد. وتلجأ للكتابة عن علاقات الحــب عندمــا تنسى هذه المهمــة» («أدب السبعة عشر عاما37»). وهنا اتخــذت الحياة اليومية في الأدب مكانة الرغبة اللاواعية – تلك التي تم الكشف عنها عن طريق المصادفة وطغت عليها في النهاية الروايات الكبرى للثورة الثقافية.

ليس العالم اليومي في «موت خشب الصندل» مجرّد نسخة مكرّرة من عالم زو زورين الدنيوي والخالي من معجزات الذوق الجمالي، أو هروب شين كونغوين اليوتوبي من الواقع السياسي العنيف، ولكنه استمرار للجهــود لإعــادة تشكيل الحياة اليومية على أنها مستقلة، وعلى أنها مساحة ثقافية ذات معنى. يرتبط مثل هذا النهج في الحياة اليومية بأدب «البحث عن الجذور» في الثمانينيات. كما أنه مرتبط بالأهمية المتزايدة لــ «مينجيان» (حرفياً «وسط الشعب») في التسعينيات. يتخيّل النقاد الأدبيون مثل تشن سيهي «مينجيان» على أنّه مساحة استطرادية مستقلة عن المؤسسات السياسية في الإبداع الأدبي في الصين الحديثة (-200 42). بالنسبــة إلى مــو يان، فإن «مينجيان» معادية للمؤسســات، لكنها مساحة يحتاج المثقفون إلى العودة إليها. ومع ذلك، فإن العداء لا يعني التمرّد العنيف أو تخريب الدولة، بل يعني الابتعاد عن الثقافة المهيمنة والانتماء إلى عامة الناس (مو يان ويانغ 397). فإن مينجيان بهذا المعنى هي مساحة متقاربة من الحياة اليوميــة بوجه عام وفي حالة الأشخاص المهمّشين من الطبقة الدنيا. لا تزال الذرة الرفيعة الحمراء تحمل سمات الرومانسية، مع احتفالها بالحيوية البدائية الجامحة، إذ تتخيل عالماً رهبانياً غير ملوث بالحضارة الحديثة. لكن العالم اليومي في «موت خشب الصندل» هو عالم ملآن بالرغبة الشديدة والعاطفة والمعاناة. وفي الوقت نفسه، فإن العالم اليومي للناس، الذي تجسده قضية مينيانغ وتشيان دينغ، لا يشكل بالضرورة انقسامــاً مع المجال المؤسسي. لذا، فــإن مينجيان هو بالأحرى مجال متخيَّل للنّاس جميعهم من الخلفيات الثقافية والمعتقدات السياسية جميعها للتفاوض.

العواطف اللاعقلانية:

المشاركة المسرحية لعامة الناس في التاريخ:

في «مــوت خشب الصنــدل»، يُمثَّل التاريخ على أنه تدخّل عنيف ومفاجــئ في الحياة اليومية. والفرق بــين الاثنــين، على حد تعبير بيشو لو، أنه بــين «العالم الصغير» الذي يمكن أن تكون فيــه النهاية السعيدة كل يــوم، و»العــالم العظيم» «المجرد من الإنسانية» الذي «يدمر مــا حققته الشخصيات الرئيسة من سلام وسعــادة، وقــد بلغ ذروته في المشهد الدموي على منصة الإعــدام» (80). ومع ذلك فهو ليس تقدماً خطياً

يتبع الضرورة التاريخية، ولكنه سلسلة من التجارب العشوائية المحفوفة بالمصادفة وعدم اليقين[5].

يلقي مو يان بظلال الشك بالمثل على المفهوم الماوي للتاريخ العظيم المدفوع بقوة محورية مع شخصية عليا في مركزه»(تشان 39). فقد خلَق وفقاً لشروط ديفيد وانج «فضاءً تاريخياً»، يقوم فيه «بتجسيد السرد التاريخي الخطي والخيال بطريقة ثلاثية الأبعاد»، ومع استخدام «الأشخاص والأحداث والأماكن الملموسة»، ومن ثم خلق «تنسيق تاريخيّ متدفق ومتنوع». «مثل هذا الفضاء التاريخي يتجاوز التأكيد على أهمية تجارب الحياة. من خلال الجرأة على استخدام رمزية لغوية دائمة لتزيين التربة الأصلية لإبداعه، وتوفير مساحة تاريخية مع إمكانيات غير محدودة للتغيرات السردية الغريبة والرائعة أيضاً». فهي تختلف عن الرواية التاريخية الثورية من خلال «نحت العملية الصعبة لتأسيس جمهورية بشهامة السرد الملحمي» (د. وانغ 90-488). تتناول تعليقات وانغ بشكل أساسي خيال مو يان حول عصر الجمهورية، لكنها تلقي الضوء أيضاً على المناقشة الحالية. ومع ذلك، في «موت خشب الصندل»، يُظهر مو يان غموضاً وتعقيداً أكثر مما كان عليه في رواياته السابقة. وبذلك، يعيد ابتكار الخطاب الشعبي، وينتج رواية تختلف كثيراً عن تلك الخاصة بالنخبة مثلها مثل تلك الخاصة بالمسؤولين الثوريين. من خلال التسلل والتفاعل مع هذه الروايات الرسمية، يعقّد مو يان إنتاجها، ويكشف كيف يثري الثلاثة بعضهم بعضاً.

في الفضاء التاريخي الذي يتخيله مو يان، يصبح من الصعب تحديد أهمية الأحداث التاريخية الكبرى. ففي الرواية الرسمية، قد يكون صن بينغ وأتباعه قد انضموا إلى ثورة الملاكمين انطلاقاً من وعي ثوري متنام، جرى تمثيله على أنه إدراك مزدهر لـ «الضرورة التاريخية». لكن مثل هذا التفسير الحتمي أحادي البعدً ينهار تحت وطأة «تعقيد التاريخ وفوارقه الدقيقة وغموضه» (كوهين 214). في هذه الرواية، تم تصوير قرار صن بينغ بالانضمام إلى ثورة الملاكمين على أنه «أثر الفراشة» العشوائي. كما تشير مينيانغ، تنشأ المشكلات كلها من مشاجرة تافهة في حفل حول من لديه لحية وشارب أكثر ذكورية. ومع سجن صن بينغ وإطلاق سراحه، تتخذ زوجة تشيان دينغ تدابير وقائية لتأمين مكانتها في الأسرة، مما يدفع مينيانغ بعيداً عن تشيان دينغ. كما أنها ترسل خدمها لنتف شارب صن بينغ ولحيته، مما يجبره على العودة إلى مسقط رأسه وفتح مقهاه الخاص. ولم ينخرط صن بينغ في ثورة الملاكمين إلا بعد أن تعرّضت زوجته لمضايقات من قبل المهندسين الألمان. هذا شيء لا يمكن التنبؤ به بالنسبة إليه. هنا يصبح التاريخ ساحة معركة للقوة البشرية أكثر من كونه موقعاً لمسيرة التاريخ الموضوعية والمقيدة بالقواعد. لذلك على الرغم من أن حياة الناس محاصرة بالسياق التاريخي الاستعماري الاستبدادي، لكن لا شيء محدّد سلفاً.

في هذه النسخة من التاريخ، يُمثِّل الخطاب «الخرافي»، الذي نزعه التنوير، والخطابات الثورية على نحو عادل. ويصبح المؤمن بالخرافات بديلاً مشروعاً للفكر العلمي العقلاني للسكان المحليين إلى حد ما. يشكّل مقهى صن بينغ مساحة عامة إذ ينشر الزبائن من مختلف مناحي الحياة الأخبار والشائعات، فضلاً عن ذلك يعبّرون عن مخاوفهم بشأن التقدم المُحرز في مشروع السكك الحديدية الذي ترعاه ألمانيا.

5) تم تحديد هذه السمات على أنها سمات التاريخية الجديدة في كتابات مو يان ، انظر تشانغ تشينغهوا، «مو يان والاتجاه الأدبي للتاريخية الجديدة.»

الـذي سيدمـر أراضيهم الزراعية ومقـبرة أجدادهـم. وفي المجادلة ضد ذلك، يعتمـدون على المعتقدات الشعبيـة حول فنـغ شوي[6] والخوف من مطـاردة أرواحهم (مو يان، موت خشـب الصندل50-145). غالبـاً مـا سخرت النخـب الاجتماعية ذات العقلية التنويريـة من هذه المعتقدات بوصفهـا متخلفة. وعلى الرغم من تعليمه العلمي الحديث، فإن مو يان يستطيع أن يعلّق حكمه مؤقتاً، ويحرّر الأصوات المكبوتة من هيمنـة الخطابات العلمية والقومية. فقد أصبح الملاكمون في روايته رعايا يحدقون في الخصوم والظالمين والوحوش، متهربين من أنظار النخب الغربية والماويين. وبمنحه قدراً من الشرعية للمعتقدات الأصلية من خلال تأطير حضارة يُفترض أنها حديثة كقوة بربرية مُنفِّرة ترهب السكان الأصليين وتحوّلهم إلى غرباء. ومن خلال نقل هذا النهج إلى الصين الحديثة، يمكن للمرء أن ينظر إليه على أنه انتقاد خفي للعنف النيو ليـبرالي الذي يحركه السوق، إذ تُهدم منازل الناس، وتُضم أراضيهم الزراعية، وتُدمّر بيئتهم الطبيعية. ومن ثمّ إن جمع الخطابات المكبوتة والمهمشة يعطي التاريخ نظرة جديدة.

ما يجعل الثورة فريدة ومثيرة للجدل هو الدور الذي لعبه المسرح الشعبي فيها: لقد لعب الوسيط دوراً مركزياً في إشراك الملاكمين من خلال إحياء المعتقدات «غير الحديثة» ظاهرياً. علق باحثون سابقون، بما فيهـم ليانج كيشاو (1929-1873) وتشن دوكسيـو (1942-1879)، باستنكار على الجوانب المسرحية للثـورة. يديـن ليانغ التأثير السلبي للخيال والمسرح، لأنه يعتقد أنهمـا أثارا الثورة من خلال الاعتماد على الأدب الشعبـي والتقاليد. يضيف تشين الأوبرا الصينية إلى قائمة كبش الفداء، زاعماً أن الملاكمين قاموا بنمذجـة وضعهم وخطابهـم وأعمالهم في عروض الأوبـرا (كوهين 28-224). ويشـير جوزيف إشيريك أيضـاً في بحثـه عن الانتفاضـة، إلى الأدب والمسرح، إذ يلومه على تعليم سـكان الريف عبادة آلهة جديدة واتبـاع طقوس جديدة. ويؤكـد أن المسرح كان بمنزلة «مركز الاهتمـام» في الممارسات الدينية الشعبية في حيـاة المجتمـع. ويختم بالقول: « لقد ربطـت الدراما الاجتماعية للمسرح عناصـر الثقافة الشعبية الأكثر ارتباطـاً لصعود الملاكمين من نـواحٍ عدّة «(65). ينـاقش ساتو كيميهيكـو أن الملاكمين ولدوا من التفاعل بـين الأديـان الشعبية وفنون الدفاع عن النفس وأشكال فنية مثـل الأوبرا خلال التطور الطويل لفترة مينغ تشينغ (34-33). وعلى حد تعبير بول كوهين، فإن اللغة الثقافية والنمط الثقافي لثورة الملاكمين «أظهرا البصمة العميقة للمسرح الشعبي الصيني» (106).

يـبرر المسـرح الشعبي نضالهم في الأساس ويزوّدهم بأسلوب عمل. مـن خلال دعوة الآلهة والأبطال السابقـين لامتلاكهـم، لم يعمل المتمردون - الذين تعدُّ الحكومـة حياتهم لا قيمة لها (مو يان، موت خشب الصندل233) - على تعزيز مهاراتهم وإستراتيجياتهم القتالية فحسب، بل اكتسبوا القوة أيضاً. إن حيازة الآلهة تطمس الأداء والواقع، الدنيوية والعالمية، وهي «تقوّي نفسياً بشكل هائل» (كوهين 105). فقد جاءت الآلهـة والأبطال القوميـون لتجسيد الولاء والعدالـة والشجاعة التي اقتدى بها المتمـردون. وهكذا «قاموا

6) فنغ شـوي: فلسـفة صينية نشأت منذ حوالي 4000 سـنة مضت وهي فن التناغم مع الفضاء المحيط وتدفقات الطاقة من خلال البيئة والتصالح مع النفس ومع الطبيعة المحيطة بالإنسـان وبذلك يسـتطيع التعايش بشكل إيجابي من دون توتر. (المترجمة).

بمعاركهم من أجل البر والشرف تمامًا كما فعل الفنانون على المسرح» (إيشيريك 65). لذلك على الرغم مـن أن مقاومتهم بـدأت بهدف الحفاظ على «فنغ شـوي» لمقبرة أسلافهم (مو يـان، «الوضع الاجتماعي للكتاب الصينيين»462)، يوسّعها الامتلاك الإلهي. فقد بدأت حياتهم تكتسب أهمية من خلال ارتباطهم بمصـير الصين. اختار صن بينغ أن يمتلكه يو فاي (42-1103)، البطل المأساوي الذي من خلال دفاعه عـن سلالة سونغ من غـزو الجورشن، أصبح يرمز للولاء والوطنية. وقُتـل في النهاية على يد أولئك الذين فضلوا التسوية مع الجورشن. لقد تم التنبؤ بمصير صن بينغ من خلال موت يو فاي المأساوي. تخلق عملية الاستحواذ المسرحية هوية ثانية للفلاحين غير المتعلمين، مما يجعلهم أبطالًا أكبر من الحياة إلى حد ما.

ومـع ذلـك، فإن «موت خشب الصندل» لا تكرّر ببساطـة اكتشافات المؤرخين، بل تركّز على الطرق التي تُبنى فيها ذاتية «الفنانين» وفاعليتهم. توفر كات تون صوتاً محتملاً لـ صن بينغ والفلاحين لمعارضة الخطاب الرسمي، الذي لم يكن ليوجد لولا ذلك. بهذا المعنى فإن امتلاك القدرة على التحدث بالصوت الذي يختاره أو عدم القدرة على ذلك يكشف عن نفسه على أنه علاقة قوة: فالصمت يرمز إلى الافتقار إلى الذاتيـة والفاعليـة. أصبحت عدم القدرة علـى الكلام، أو «الصمت» تقريبـاً قاعدة غير مكتوبة في الأدب الصيني الحديـث في وصف الفلاحين المضطهدين والضعفاء، وأصبح «الحديث عن مرارة المرء» نقطـة البدايـة بالنسبة إليهـم لتخريب علاقة القوة القائمـة. وينطبق هذا بشكل خاصـ على الأدبيات المتعلقـة بإصـلاح الأراضي في أواخر الأربعينيـات. على سبيل المثال، في «مسقط رأسـ» لو شون، أصبح صديـق الطفولة للبطل رونتو، الذي كان بليغاً وحيوياً، متحفظاً بشكل صادم عندما قابله كشخص بالغ. تسـرد القصـة العديد من الأسبـاب الاجتماعية لتغييره، لكنهـا تترك سبباً واحداً غـير مذكور: الفرق بـين أوضاعهم الاجتماعية (مع الراوي من منظور الشخصـ الأول الذي يمثل النخبة الثقافية الصينية المؤسسيـة). هذا الاختلاف هو الذي يُسكت المزارع الفقـير. يواجه صن بينغ موقفاً مشابهاً للحالة التي عانى منها الراوي في «مسقط رأسه» عندما قتل اثنين من مهندسي السكك الحديدية الألمان. نظراً لأنه قتلهمـا لحمايـة زوجته من مضايقاتهم، فإنه يعتقد أنه يمكن تسويـغ القتل غير العمد على أنه دفاع عن النفسـ. إن المنطـق الذي يعاقب على جريمـة القتل التي ارتكبها متجذّر بعمـق في القيم الأخلاقية التي تنعكس في المسرح الشعبي.

ومـع ذلـك، بالنسبة إلى القوة الاستعمارية الألمانية والدولة العميلة لأسرة تشينغ، فإن الحكم مختوم حتى قبل النظر في هذه القضايا؛ ما ينتظر صن بينغ هو الموت فقط. ويصبح تسويغه لذاته ساذجاً ولا معنى له كما تسميه ابنته. وخياره الوحيد هو الفرار. شاهداً على المذبحة الانتقامية التي ارتكبها الجنود الألمان ضـد عائلتـه وزملائه القرويين، يمتلـئ ذهنه بأصوات كات تون: «في تلك اللحظـة كان صوت الطبول يدقُّ علـى طبلة أذنه مثل قرع الطبول الذي يسبق الفصل الأول لأوبرا ماوكيانغ، تليها الأصوات الرقيقة لسونا، والقرن، ثم أخيراً الأداء الدائري المتكرر لقوة آلة القانون» (مويان، موت خشب الصندل،195). ثم يندب تجربته المؤلمة، ويحزن على وفاة زوجته وأطفاله، ويعرب عن استيائه من الغناء الأوبرالي الهستيري. يعيد المشهد إلى الأذهان قصة تمرد لين تشونغ القسري في العمل الكلاسيكي «هامش المياه»، الذي تم تكييفه في

العديد من دور الأوبرا المحلية. واقتداءً بمثال لين تشونغ، قرر صن بينغ الانضمام إلى المتمردين. وفي هذه المرحلة تمّ توجيه قوة الكلام إلى رغبة في الفعل (العنيف).

إن عملية تحويل القرويين إلى ملاكمين لا تساعدهم فقط في اكتساب هوية ثانية، بل تساعدهم أيضاً على تجاوز دنيوية الحياة. تصف الرواية قبول القرويين للملاكمين بدقة أنثروبولوجية، وتوضّح كيف يجمعون بين (المسرح) المألوف و(القوة السحرية) غير المألوفة لخلق تجربة غريبة (136). فعندما عاد صن بينغ إلى مسقط رأسه لتجنيد أتباع، واجه مقاومة لأن النّاس يرونه ممثّلاً عادياً ومهرّجاً. يغنّي في كات تون لجذب القرويين، لكنهم يحتقرونه، ولا يرون أيَّ فرق بين العروض السابقة والعروض التي يقدمها لتحفيزهم. ولا يرون أيَّ فرق بينه وبينهم من حيث الجوهر. ولإقناعهم، كان عليه هو وزميله (الذي يمتلكه صن وو كونغ، وهو شخصية متخيَّلة تتمتع بمهارات فائقة في فنون الدفاع عن النفس في رحلة إلى الغرب) أن يتجاوزا قدراتهما الطبيعية في فنون الدفاع عن النفس أثناء طقوس التملك. رفعهم أداؤهم السحري فوق القرويين، مما جعل الممثلين قريبين من القوى الصوفية. وبعدها اقتنع القرويون تدريجياً، وبدؤوا بعد ذلك بالانضمام إلى الملاكمين واستدعاء آلهتهم المفضّلة. هذه نقطة تَحوُّل القرويين من جمهور إلى فنانين (77-163). وتجدر الإشارة هنا كيف تعيق الرواية نقدها للجوانب الأدائية التي قد يسخر منها المراقبون العقلانيون، واصفة العملية المسرحية للموكب بأنها «أثر الحقيقة». هذه مراجعة واستجابة للموقف العدائي المعتاد للرابع من مايو تجاه الملاكمين وبهارجهم المسرحية[7]. ورفضاً لثورة الملاكمين بوصفها مجرد كارهة للأجانب، وخرافات، وبربرية، لقد رأى كثيرٌ من مفكري التنوير الغربي والصيني هذه الشخصيات التاريخية بمصطلحات نمطية[8]. وقد ورث الثوار الشيوعيون أحكامهم القوية.

بحثاً عن معنى يتجاوز العلمانية: الذاكرة بوصفها خلوداً

ما يأخذ الرواية في نهاية المطاف إلى ما بعد التنوير والخطابات الثورية هو ترقية صن بينغ كشخصية إلهية. فقد مهّدت عملية الحيازة (التملّك) الأساس لتأليهه، فيصبح القرويون مفتونين تماماً من خلال طقوس التملّك، لأن أولئك الذين يؤمنون بهذه الطقوس بصدق هم فقط من يستفيدون منها بالكامل. وفي النهاية، بسبب إيمانهم العميق بقوة متعالية، فإن انخراطهم في التاريخ يكتسب بُعداً تاريخيّاً، ويصبح بحثاً عن معنى الحياة. وبتأسيس التواصل المباشر بين الحياة الفردية (من التجربة الجسدية إلى السعي الروحي) والوجود المتسامي (الأبدي والديني والإلهي)، يصبح التاريخ مرحلة للصعود إلى حالة أعلى من الوجود. كما تلاحظ إنجي بشدة في مناقشة «الذرة الرفيعة الحمراء»، إذ يُظهر مو يان «أن الأسطورة والإيمان أهم من التاريخ» (502). ويمكن تطبيق تعليقه بعدل على «موت خشب الصندل»: تتصدى

7) على سبيل المثال، أظهر كل من لو اكزون و زو زورين بعض المواقف غير الوديّة تجاه المسرح التقليدي. إلى حد ما، أصبح المسرح التقليدي تجسيدًا للثقافة القديمة، والهدف المباشر للتنوير. لمزيد من التفاصيل، انظر تشانغ وتشى (144-50).

8) غالبًا ما يُصوَّر الملاكمون على أنهم بربريون ، «الآخر غير المفهوم» ، أو «الشيطان الأصفر» في الأدب ووسائل الإعلام الغربية. انظر لو (81-84).

«الأسطـورة والعقيـدة» علــى نحو فعّال لوحشيــة التاريخ. وبتسليــط الضوء على أهميــة الإيمان بالخوارق الطبيعيــة، تتســاءل الرواية عن الاحتــكار العنيف للتفسير الــذي ادّعته العقلانية لنفسهــا. ومن ثمّ تنقذ تجربة الأشخاص المهمّشين.

لقـد أصبـح صن بينغ قبـل وفاته إلهاً من خلال تحمّله مستوى من الألم الـذي لم يستطع الرجال تحمله: عقوبـة خشـب الصندل. تستخـدم هذه الطريقة جذعـاً خشبياً لإدخالـه في جسد الضحية مـن فتحة الشرج إلى الكتفـين، مما يـؤدي إلى موت بطيء مؤلم. إنه تعذيب يتناسب مع أولئـك الذين تم تصويرهم في التقاليد البوذية عن الجحيم. يُعَدُّ تشاو جيا، المخترع والمسؤول عن العقوبة، إنها أكثر دقة من الصلب: «أعلم أنكم أيها الأوروبيــون قـد استخدمتم أوتاداً خشبية علــى الناس، لكن هذا ببساطة هو تسمير شخصٍ ما على العارضة وتركـه يموت. سأريكم كيف تبدو العقوبــة الحقيقية، تلك التي تكون رائعة للغاية، ودقيقة للغاية، بحيث يكشف الاسـم وحده عـن رونقها المدوي: موت- خشب - الصندل، مصطلح ذو مظهـر خارجي خشن ولكن ذو جوهر جمالي، يظهر زنجار[9] وهالة العصور القديمة» (مويان، موت خشب الصندل 279). ولمّا كان خشب الصندل رمزاً قضيبيّاً[10] علنيّاً لسلطة الدولة، يخترق خشب الصندل جسد الفرد بطريقة مؤلمة للغاية لا يمكن تخيُّلها. العقوبة نفسها تجعله شهيداً، مما يضمن أنه سيُذكر على أنه بطل معبود. ترى التقاليد الصينية مثل الثقافات الأخـرى أن البشر يمكـن أن يصبحوا آلهة إذا تصرفوا بما يكفي من البطولـة أو الفضيلة أو الكاريزما. وأحد الأمثلـة الشهيرة هو اللــورد جوان، الذي أصبح بعد وفاته إله المحاربين لإخلاصــه وبرّه وشجاعته. ويمكن قول الشيء نفسه عن صن بينغ: لقد تطور من شخصية مُهرِّج إلى بطل، وأصبح في النهاية إلهاً.

إن الفضــاء المقدّســ الــذي أُنشِئَ في الرواية هو إنــكار وتصعيد للعنف اليومــي (الرغبة الجسدية) والعنــف التاريخي إلى حد مــا. القضية هنا هي التدمير التمثيلي لجسم الإنســان. كما لاحظ هوارد يوين فنغ تشوي: «إنه الجسم الذي يشعر بألم بآثار التاريخ والذي يحفر التاريخ نفسه عليه بقوة. فالتاريخ فكرة غير ملموسة دون الجسد. لا يسجل نفسه فقط من خلال دورة حياة الولادة والعمر والمرض والموت، ولكنه دائمــاً ما يكوّن نفسه من خــلال تشويه جسم الإنسان» (تشوي 185). قد يكــون التاريخ قادراً على ادّعاء الانتصار على الضحية الفردية من خلال تشويه الجسم البشري وتقطيعه، ومع ذلك فإنه لا يمكن استنفاد معنى هذا الدمار. بدلاً من ذلك، «كطريق للقديسين والشهداء» (شيبر هيوز26)، غالباً ما يصبح تدمير الجسد نقطة انطلاق لبناء معنى حياة أعلى خارج الواقع اليومي والسياسي.

كمــا يتضـح من الأمثلــة المذكورة أعلاه، فإن نشــاط الملاكمين شبه الديني لامتــلاك الآلهة لا يشكل بحـد ذاته العالم الإلهي. فقد يمكن خلق الشخصية الإلهية من خلال التعذيب الجسدي والموت والتضحية بالنفســ. التعذيب هو اختبار يجب أن يجتازه صن بينغ. بصفته شخصــاً أساسياً في كات تون وبطلاً يقاوم الغــزو الاستعماري والقمع الحكومــي، كان بإمكانه الهروب والبقاء على قيد الحيــاة بمساعدة المتسولين.

9) الزنجار هو طبقة سـطحية على المعدن والمقصود هو المظهر الخارجي الخشــن لاسم عقوبة موت خشب الصندل. (المترجمة).

10) تتعلق بالقضيب خاصة كتجسيد للقوة التوليدية، أي قوة سلطة الدولة (المترجمة).

ومع ذلك، بقبوله عقوبة خشب الصندل، قرّر التضحية بنفسه. في المقابل، أخفق شياو شانزي، تلميذه، في اختبار مماثل. بالموافقة على الموت من أجله كبديل، أظهر شياو شانزي روحاً بطولية كافية، على الأقل في البداية. فقد ساعدته رغبته في الخلود الروحي على تجاوز الخوف من الألم. مقتنعاً تماماً بأنه سيصبح خالداً من خلال دخوله سجلات تاريخ كات تون، رأى أن العقوبة هي أسمى عمل ممكن تأديته وأراد أن يؤدي أداءً جيداً (مويان، موت خشب الصندل 334، 307). ومع ذلك، فهو في النهاية لم يقدر على مضاهاة شجاعة صن بينغ، إذ انهار على الفور. وكشف فشل أعصابه عن تفرد تضحية صن بينغ. ولذلك إنها ليست مجرد حقيقة الموت، ولكن الطريقة غير المسبوقة من المعاناة، والاستعداد لقبولها، والقدرة على تحمل وسيلة «فنيّة» للموت هي ما تجعل الإنسان إلهاً.

يأخذ التقديس شكل أداء طقسي / مسرحي، يحوِّل العملية إلى نوع من الاحتفال العام. وفقاً لصن بينغ في اللحظات الأخيرة من حياته، فإن كات تون ليست مجرد شكل من أشكال الترفيه، ولكنها وسيلة للحداد على الموتى والتواصل معهم (336). وبفضل إمكاناتها التحويلية، توفِّر كات تون مصادر جديدة للقوة والخطابات والأنماط الاجتماعية. تستدعي الرواية مراراً وتكراراً الاعتقاد بأنها هي وسيلة للتعالي. فقد حل المسرح محل التاريخ بوصفه مكاناً للبحث عن معنى الحياة وما يتبعها بالنسبة لممثلي ورعاة كات تون. وتصبح حياتهم كلّها مرحلة يمكن أن يصبح فيها المؤدون المتميزون خالدين. بدلاً من المسرح الذي يحاكي الحياة، فإن الحياة تحاكي المسرح: العمل البطولي هو ثمن الحياة الأبدية. ولكن تتحقق الرغبة في الحياة الأبدية من خلال الأداء المتعصِّب والمشاركة فقط. هذا يمثل الفرق بين تشيان دينغ وصن بينغ. قد يكون الأوَّل مدركاً لقوة المسرح ويقبل تأثيره، لكنه ليس أكثر من مجرد متفرّج. أمّا هذا الأخير هو الذي يجرؤ على اختيار التدمير الذاتي الكامل كخاتمة درامية له.

تتحول منصَّة الجلّاد في هذه العملية – أولاً إلى منصة مسرحيّة، ثم إلى مذبح قرباني. إنها كالغاري[11] صن بينغ، أو جلجثته[12] الخاصة: المكان الذي يلتقي فيه العالم اليومي، والتاريخي، والإلهي. بالنسبة لميرسيا إلياد، فإن هذه المعاناة الطقسية هي مناسبة الهيروفاني (مظهر مقدس). إنها «تجسيد لشيء من نظام مختلف تمامًا، حقيقة لا تنتمي إلى عالمنا، في أشياء هي جزء لا يتجزأ من عالمنا الطبيعي «الدّنس» (11). لم يعد الموت نهاية الحياة، ولكنه نقطة دخول إلى الأبدية، التي توجد في الذاكرة الجماعية بفضل نعمة كات تون. إن القوة التحويلية المُتضمَّنة في معاناة صن بينغ وموته قوية جداً لدرجة أنها تؤدي إلى قبول الباحث العقلاني الرسمي تشيان دينغ لألوهية صن بينغ.

لقد تم تهميش تشيان دينغ بذاته من قبل النظام بصفته ممارساً لعنف الدولة. لكن لم يزل لديه بعض الإيمان بالنظام الاجتماعي الكونفوشيوسي العقلاني وغالباً ما كان مضطرًا للتحدث نيابة عن شعبه كما يفعل المسؤول النموذجي (كما فعل لمّا أدى طقوساً لتشجيع الزراعة). وكان منفتحاً على الأفكار

11) كالغاري هي مدينة في مقاطعة ألبرتا الكندية، والمقصود بها العالم اليومي. (المترجمة).

12) الجلجثة هي اسم يشير إلى مكان يقع خارج مدينة القدس القديمة، يعتقد بحسب الإنجيل أن يسوع صلب عنده. والمقصود بها العالم الإلهي. (المترجمة).

الجديـدة في الوقـت نفسه، كما وضح ذلك لمّـا حظر ربط القدم. حتى إنه اخـترع احتفالاً بلعب الأرجوحة لإرضاء مينيانغ. ومع ذلك، بينما شهد الانهيار التدريجي للسلالة وتدخل القوة الاستعمارية، شعر باليأس والعجـز. لذلك كما يناقش هان تشين: عاد إلى النـاس لينغمس في إحساسه. ومع ذلك فقد قُمعت رغباته جزئيـاً، علـى الأقل لأنها مرتبطة بمثله الكونفوشيوسية (64). يرى زو لي تناقض تشيان دينغ الذاتي بأنه ادعـاء أنـه ينتهج القلق والاغـتراب عن الواقع (42). وهـو ليس عاملاً فعّالاً يتخـذ قراراته بنفسه، لكنه شخص مجبر على الاختيار بين الدولة والشعب. على عكس شقيقه تشيان شيونغفي، الذي اختار معارضة الدولة، وفضّل البقاء في النظام، وإظهار المزيد من التعاطف مع شعبه الذي يعاني. لقد كشف تشيان دينغ بصفته العقلاني في الرواية، عن ضعف النهج العقلاني التقليدي للنظام العالمي الاستعماري.

بعـد سخريتـه من صن بينغ وأتباعه من استدعائهم للآلهة أثنـاء ثورة الملاكمين، لأنه كان استدعاءً فاشلاً لاستبدال الملاكمين المأسورين، وتجربة من الضعف التام، في النهاية تماشى مع صن بينغ. في الجو المحتدم لأداء كات تون في موقع الإعدام، تقبّلَ العقوبة غير الإنسانية كطريق إلى الألوهية، وهو مقتنع بأن صـن بينغ أصبح شخصية إلهية من خـلال المرور بمحنة غير إنسانية. فلمّا بدأ جسده (الذي لا يزال على قيـد الحيـاة) بالتعفّن، جـذب كثيراً من الذباب الـذي لا يمكن إبعاده، و«نـزل إلى الجحيم الجهنمي بين الحيـاة والمـوت» (شياو، «مسرح القسوة» ن. صفحة). ومع ذلـك، رأى تشيان دينغ هذه الظاهرة على أنّها دليل على قوة إرشادية أسطورية، وهو إدراك أدّى إلى الهيروفاني: «معاناة صن بينغ قد حوّلته بالفعل إلى قديـس، ولم أستطع تحدي إرادة القديس [لمساعدتـه]» (مو يان، موت خشب الصندل 377). هنا تكشف الرسالـة الثيودية مرة أخرى عـن فقر وعدم كفاية التفكير العقلاني الحديـث في مواجهة عذاب لا يمكن تصوره وألم جسدي لا نهاية له.

أصبحـت مسرحيـة صعود صن بينغ إلى الألوهية ممكنة من خلال تعـاون الأطراف المعنية جميعها. تشاو جيا، الجلاد الذي نفّذ العديد من عمليات الإعدام نيابة عن الدولة، وهو تجسيد لعنف الدولة، حيث «وَعَـدَ» مينيانـغ بأنـه سيحول وفاة والدها إلى عرضٍ كبير (280). وصن بينغ الـذي اختار الموت وعيناه مفتوحتـان، لإيقـاظ الناس عن طريق تعمّد إفشال خطة إنقاذ ابنته ومحاولة المتسوّلين (33-328). ربما تقـارن الروايـة هنا بين موته الطوعي ومـوت تان سيتونج (1865-98)، قائد إصـلاح المئة يوم التاريخي (1898) الـذي اختـار إراقـة دمائه لإيقـاظ شعبه. إن قسوة عقوبـة صن بينغ تتجاوز قـدرات خياله. لمّا رأى جسـده يتحلّـل من الداخـل إلى الخارج، حافظ علـى كرامته حتى النهاية، مستخدمًـا صوته الغنائي ليقوم بتأكيد نهائي شجاع لوجوده. كما يشهد تشيان دينغ، فإن كلمات صن بينغ الأخيرة كانت « انتهت... الأوبرا... » (402). موته في عقله كان عرض لجمهوره، في حين أن وفاة تان سيتونج وأقرانه لا توفر شيئاً أكـثر مـن الترفيه العام الطائش، وهكذا نجـد وفاة صن بينغ مهمة. لا يعني ذلك أنـه أوقظ شعبه بأفكار معينة عقلانية (مثل الخلاص الوطني)، ولكنه ساعد في حشد الجماهير وتحويلها إلى فنانين. غارساً في نفوسهـا إيماناً متعصباً يتجاوز الاهتمام بحياتها الجسديـة، حيث يصبح «الإرهاب كترفيه» الذي ترتكبه الدولة «إرهاباً كأنه تقديس».

مع الانخراط العاطفي من المتفرجين والمؤدِّين، يحقق صن بينغ تأليهه. تستعرض فرقته في ذلك اليوم بأزياء ملونة مشياً إلى موقع الإعدام، وتغني لحن كات تون مع صراخ القطط الغامضة. «في موقع الإعدام، قادت «القطة الصالحة» الفرقة إلى غناء العديد من أغاني الأوبرا الشعبية لتشكيل مشهد كرنفالي. ويؤثر هـذا في عملية الإعدام التي تبدو خطرة، لكنهـا لا تزال ضعيفة» (أ. وانغ 362). عرّض أداء الفرقة حياة الفنانـين للخطر، لأن القـوات الألمانية عدّته احتجاجاً. ومع ذلك ظلّوا يؤدون ويدعون المزيد من المتفرجين للانضمام إليهم. يصبح المتفرجون بعد ذلك عملاء لتأثير الفنانين، وينقلون مشاعرهم إلى جمهور أوسع. ومن ثم تم إنشاء ذاكرة ثقافية للاحتفال بصن بينغ كإله جديد بهذه الوسائل. لا ينشأ الاختلاف الأساسي بـين عقوبة خشب الصندل والعقوبات السابقة المؤلمة بالقـدر نفسه من العقوبة نفسها، ولكن من المشاركة النشطـة للحضـور/ المتفرجين، الذين من دونهم يكون خلق الإله مستحيلاً. في إعدام صن بينغ في النهاية يختفي التوتر بين الأضحية والمتفرجين. لقد تم تسليط الضوء سابقاً على هذا النوع من التوتّرات بوساطة لـو شون. على سبيل المثال، يمكن قراءة يسـوع الذي ابتكره لو شون في مقالاته «الانتقام» و «الانتقام (2)» علـى أنه مـرادف للسعي الوحيد للإصـلاح الاجتماعي خلال الرابع من مايـو، ولا يختلف المتفرجون على صلبه عن المتفرجين في بعض أعماله الأخرى، مثل القصة الحقيقية لآه كيو و «الدواء». يتكرّر موقف تنوير لو شون في وصف مو يان للشهداء الستة من إصلاح المائة يوم قصير الأمد (مو يان، موت خشب الصندل 197-209). بما أنه إصلاح من أعلى إلى أسفل، فإن الناس ينفرون منه. إن إنجاز مو يان في «موت خشب الصنـدل»، علـى حد تعبير شيلي تشان، هو أنه «يفسد فكرة لو شون عن الحشد اللامبالي والخاضع الذي يمثلـه، على سبيل المثال، من خلال حادثة العرض الشهيرة التـي شاهد فيها رجال صينيون أقوياء لكنهم عديمي الشعور ابن بلدهم يذبح من قبل الأجانب» (153).

في هـذا الفضاء الإلهي الذي شيده الأداء الكرنفـالي، فإن الحدود بين المؤدين والمتفرجين، والأغنية البشريـة وصراخ الحيوانات، والدنيوية والعالمية، وحتى الحياة والموت أصبحت غير واضحة. هذه المساحة الإلهيـة، بالطبـع، هي مساحـة نفسية موجودة في ذاكـرة الناس، مع وجود كات تون كمبشِّـر لها. بالنسبة إلى صـن بينـغ وأقرانـه، لا يوجـد معنى الحيـاة في إشباع الذات، ولكـن في أن تصبح جـزءاً من الذاكرة الأبديـة للناس. إن هـؤلاء الأشخاص الذين صنعوا مثـل هذه الذكرى ونشروها ونقلوهـا ليسوا متفرجين غـير مكترثين لمشاهد إراقة الدمـاء، لكنهم ناشطون متحمسـون يتحدثون ويغنّـون باسمهم. لطالما حلّت الخطابـات «الحديثـة» و «العلمية» بوصفهـا بعداً ثقافياً في الرابـع من مايو محل البعـد الإلهي. أصبحت المعتقدات «القديمة» في الحياة الأبدية هدفاً للنقد في مختلف الحركات المناهضة للخرافات، والتي وصلت إلى ذروتهـا في الثـورة الثقافية. إن نتيجة هذا النقد في ظل خطابات العلم المهيمنة هي نزع الشرعية التام عـن إيمان الناس بالخـوارق الطبيعية (جنباً إلى جنب مع طقوسهـا ومصنوعاتها). ولا تقرُّ «موت خشب الصندل» في هذا الصدد بالبعد الروحي المكبوت لحياة الناس فحسب، بل تحتفل أيضاً بدورها في تحديد معنى الحياة والحياة الآخرة. في مواجهة الموقف المهيمن للإلحاد الحديث، وتشكك في ممارسة التحديث العلماني بأكمله في الصين، وتستعيد شرعية الرغبة المكبوتة منذ مدّة طويلة في التعالي بين الناس.

استنتاج

يقـع تفسيري لعمل «موت خشـب الصندل» في الخطابات الثقافية والسياسية – مثل تنوير الرابع من مايـو والثـورات الماوية اللاحقة – التي أنتجته واستهلكته. كما حـدَّد كوهين، من وقت كانغ يووي (1858-1927) وتشين دوكسيو (1879-1942) إلى عهد الحرس الأحمر أثناء الثورة الثقافية، فقد تشكّلت ثورة الملاكمين إما بشكل سلبي – مثل زمن «الاضطراب»، «كره الأجانب العشوائي»، البربرية واللاعقلانية – أو بشـكل إيجابـي تعبيراً عن مناهضة وطنيـة للإمبريالية (كوهين 88-211). مـن المستحيل عدم الإشارة إلى هـذه الخطابـات – والنموذج الاجتماعـي – السياسي – المعرفي الذي تشكِّله – أثنـاء الكتابة عن ثورة الملاكمـين. أثنـاء وراثة مهمة الرابع من مايو لانتقاد الشخصية الوطنية الصينية التي تجسدت في كتابات لـو شـون، يعيد مو يـان النظر فيما كان ينظـر إليه كتّاب التنويـر على أنه عيوب لدى النـاس، مثل كونهم «سلبيين» و «غير عقلانيين» و «كارهين للأجانب» و «مسرحيين». يكتشف من خلال هذه السمات «السلبية» المـكان الذي يمكن أن تتواجد فيه الوكالة السياسية للشعب، ويُعدُّ مقاومة الملاكمين للحكومة والمستعمرين الألمـان شرعيـة. وهو بذلك ينحاز إلى الخطابات الماوية عن الثورة ومعـاداة الإمبريالية. يسعى في غضون ذلك لإنقاذ روايات مقاومة الملاكمين من الصيغ الثورية السياسية والاختزالية البحتة. فاكتسب الملاكمون في هذه الخطابات أهمية رمزية فقط بوصفهم جزءاً من التجريد الجماعي «الشعب». وبعيداً عن الجانب السياسي، يتجه إلى التجارب الفينومينولوجية[13] للجسد والجوانب اللاعقلانية اللحظية للمقاومة.

بإعلانـه لنفسه أنه رجل الشعب، كان مـو يان يحاول تجنُّب الموقف المتعالي المُتضمَّن في التنوير. لقد ذهب إلى حدِّ القول إنَّ هؤلاء المفكرين الذين اتبعوا نهج لو شون «سعوا لانتقاد التخلف وعيوب الشخصية الوطنيـة الصينية» («الكتابة كعامـة النـاس66 »). لم تكن مجرد مسألة حداثة تهاجم التقاليد، بل تعكس أيضاً كراهية نخبوية تجاه الثقافة الشعبية، التي شارك فيها مئات الملايين من الصينيين العاديين (كوهين 234). قـدم تشانغ تشينغهوا أيضاً ملاحظة مماثلـة: «لا أحد في كتابات لو شون قابل للاستهلاك. تحوَّل الكتّـاب بعد لو شون مـن الكتابة للحياة إلى الكتابـة للناس، لكنهم أظهروا موقفهـم المتعالي ورغبتهم في السلطـة («حـدود السـرد»379). تواصـل الرواية في غضـون ذلك تحـدّي «الأيديولوجيـة الرسمية كما انعكسـت في الأدب الثـوري» (تشـان 6). تتميـز هـذه الأيديولوجية بسـرد تاريخي غائي وخطـيٍّ، وبثورة كإيقاظ تدريجي للوعي الطبقي لدى الناس. من خلال احتفالها الكرنفالي بالرغبات الجسدية، والمشاهد الرسوميـة للتعذيب، والعاطفة المتعصبة، تُدمّـر الرواية أيضاً الأسلوب السامـي والمتفائل للأدب الثوري، وتحـول واقعيته – وصفه الزاهد والجميل للرغبة الجنسية وعرض العنف قليل الحساسية – إلى سريالية، أو إلى ;»الواقعية السحرية الكرنفالية» (ليو 30).

تنتمـي «موت خشب الصندل» بوجه عام إلى جهـود إعادة تعريف التاريخ من منظور النـاس، و»إزالة الغموض عـن الثورة بدلاً من تأليهها (كما في التاريخ الثوري)» (لـين 19). ومع ذلك، على الرغم من أن مـو يان «غالباً ما يُنتقـد بسبب الحذر السياسي» (كينكلي199) إلا أنه يرفض استخدام أعماله للتدخل

13) الفينومينولوجيا هي علم الظواهر: ما تمثله الظاهرة في خبرتنا الواعية. (المترجمة).

مباشــرة في السياسة، لأنه يشعر بضغط ورعب الجانب السياسي (مو يان وتشى325) لكنه يُفضِّل تحويل هــذا الضغط والرعب إلى قصص. بالتمسك بالإبداع الأدبي علــى أنّه وسيلة للمشاركة، فيروي القصص التــي يعيد مــن خلالها تفسير التاريــخ الصيني للقرن العشريــن بأكمله. فالقصص كمــا يعرضها ليست موضوعــاً علمياً للتحليــل ولا تعليقاً على الروايات الكبرى الموجودة، لكنها تجارب ذاتية للأفراد المهمّشين. مــن خلال مصيرهم، يتم التنازع على معنــى المعاناة الإنسانية، ويتم الاحتفــاء بالرغبة البشرية والسعي وراء الخوارق. في كلمات سابينا نايت، «الشخصيات [في روايات مو يان] الذين يمكن عدّهم أبطالاً تُظهر الــولاء الليبرالي (التحــرري) تقريبًــا للحرية الشخصيــة» (103). إن الأصوات المحــرّرة بالنسبة له هي أولاً وقبــل كل شــيء أصوات المكبوتين والصامتين والمُساء تمثيلهــم. بالتركيز على تجارب حياة الأشخاص العاديين المهمَّشين والأصوات المكبوتة، فإن موت خشب الصندل هو عمل من أعمال التحرر بامتياز.

مصدر المقالة:

Concentric: Literary and Cultural Studies 42.1 March 2016: 25-48 DOI: 10.6240/concentric.lit.2016.42.1.02
Iowa State University. USA
Department of World Languages and Cultures
https://lib.dr.iastate.edu/language__pubs/107/



جسور الثقافة



Fiumetto 1941



الرواية التركية، لمحة تاريخية

أحمد سليمان الإبراهيم •

لم تظهر الرواية كجنسٍ أدبي في تركيا حتى القرن التاسع عشر. فقد دخلت الرواية إلى الأدب التركي كجزء من مرحلة التغريب التي بدأت مع عهد التنظيمات – الذي بدأ في شهر تشرين الثاني عام 1839 مع قيام مصطفى رشيد باشا، أحد رجال الإصلاح، بعد وفاة السلطان محمود الثاني بتلاوة فرمان التنظيمات في ميدان كلخانة أمام كبار رجال الدولة والشعراء والسفراء، وهي مرحلة تجديد وتحديث الهدف منها علمنة الدولة والمساواة بين أفرادها. وقد انتهت هذه المرحلة مع مجيء السلطان عبد الحميد الثاني إلى العرش عام 1876. عرف الأدب التركي الرواية من خلال رواية تليماك للكاتب الفرنسي فرانسوا فنلون، حين قام يوسف كامل باشا بترجمتها عن الترجمة العربية للرواية التي كان رفاعة الطهطاوي قد ترجمها عن الفرنسية. وبعد ذلك قام شخص غير معروف ويُرجّح أن يكون منيف باشا، بترجمة رواية البؤساء لفيكتور هيجو. طبعاً جاء التأثّر بالأدب الفرنسي وبالرواية الفرنسية بسبب العلاقات السياسية والثقافية التي كانت موجودة بين الإمبراطورية العثمانية وفرنسا في تلك الفترة، أضف إلى ذلك أن كلمة رواية (Roman) قد انتقلت من الفرنسية إلى التركية كما هي. حضّرت هذه الترجمات للروايات الفرنسية الأرضية المناسبة لكتابة نصوص تشبهها في اللغة التركية، خاصة وأن الفترة الممتدة من عام 1860 إلى 1880 قد شهدت موجة كبيرة من الترجمة.

أول رواية في اللغة التركية جاءت على يد مؤلفها شمس الدين سامي عام 1872 وهو أول من نادى بالتخلّي عن الأحرف العربية والكتابة بالأحرف اللاتينية. ومن الطبيعي أن تكون أول الروايات التي

• باحث ومترجم سوري.

كتبهـا الكتّـاب العثمانيون ضعيفة في بنيتها وهـذا يعود إلى كون هذا الجنس الأدبـي غربي وحديث العهد في الإمبراطوريـة وبقيت الشخصيات، التي ابتدعها الكتاب الأتراك الذين يفتقدون لهذا النوع من السرد الأدبـي، عبارة عـن شخصيات بسيطة وسطحية، فأخرجوا أنماطاً من الشخصيات أقرب ما تكون للرسم الكاريكاتوري. ويمكن النظر إلى أول الروايات التي كُتبت على أنها نسخ طبق الأصل عن النماذج الغربية، وقـد اعتمد كتّـاب المرحلة الأولى على نماذج التيار الرومانسي الفرنسي. ويشير الكاتب والمؤرخ تانر تيمور إلى أن أحـد أهم أسباب هذا التوجّه يتمثّل في تيـار النزعة الطبيعية المؤثرة في الروايات الفرنسية وتناول الروايـات المكتوبة حسب هذه النزعة لأوضاع المجتمع الأكثر انحرافاً وسوءاً، لهذا السبب لم تنل القصص المكتوبـة حسب هذه النزعة إعجاب الكتاب الأتراك في تلك الفترة ووجدوا أنها لا تناسبهم، وفضّلوا تناول الموضوعـات التي تحاكي المجتمع العثمـاني المتغيّر بسرعة بدلاً من الحتميـة التشاؤمية عند بعض الكتّاب كالكاتـب إميـل زولا. ولهـذا السبب تتصدر المشهد في روايـات تلك المرحلة قصص العشـق الرومانسية، ومن أهم روائيي تلك الفترة: راجي زادة محمود أكرم في روايته «عشق السيارة» (1896)، نامق كمال في روايته «انتباه» (1896)، وأحمد مدحت أفندي، في روايته «فلاتون بيك وراقم أفندي» (1875).

يمكـن النظـر إلى روايـة «الإنكشاريـة» (1871) للكاتب أحمد مدحـت أفندي على أنهـا أول تجارب الروايـات التاريخيـة في الأدب التركـي. وأول روايـة تاريخيـة بالمعنى الغربي نجد روايـة «جزمي» 1880 للكاتب نامق كمال وهو أحد كتّاب عهد التنظيمات، حيث تدور الرواية حول الأحداث التي عاشها الجندي جزمي في الحرب العثمانية الإيرانية في عهد السلطان سليم الثاني.

في عهد مدرسة «آداب ثروة الفنون» ظهر كتّاب وروائيون خبراء ومدافعون عن أطروحة «الفن من أجل الفن» وتناولوا قصص العشق والألم والمعاناة في رواياتهم، ويُعدُّ الروائي خالد ضيا أوشاكلي غيل من أهم روائيي هذه المرحلة، لدرجة يمكن عدَّ روايته «العشق الممنوع» (1925) من أهم الروايات التركية الناجحة حتـى في يومنـا هذا. حيث يمكن عَدُّ رواية «العشق الممنـوع» أول ثمرة ناضجة في مرحلة التوجّه إلى الغرب في المجال الأدبي قبل السياسي؛ فنظراً لتجارب الرواية التي سبقتها عند أحمد مدحت ونامق كمال وأكرم سيزائـي نـرى بشكل عام أن القصة كانت عبارة عن سرد توليفـي؛ أي أن رابط السببية بين الخواص مثل تطـور الشخصيـة وتوليف الفكرة ومنطقية العرض بتطابق الزمان والمـكان والشخصية ضعيف في أماكن عـدّة وغـير موجود. أما في هذه الرواية فإننا نرى أن الشخصيات بقيت بالسوية نفسها من أول السَّرد إلى آخره، ولم يطرأ عليها تطورٌ فجائي غير منطقي كما طرأ في رواية عشق السيارة لراجي زادة محمود أكرم الـذي ركّـز على سير الأحداث مبتعـداً عن الدرامية، وهذا الطراز من السـرد لا يكون له تأثير عميق على القـارئ بـل قد يقابله بشيء مـن السخرية. أما في «العشق الممنوع» فكان سـرد القصة مترابطاً من خلال خلـق رابط حسّي طبيعي لدى البطـل بِهتر والشخصية العادية نهال، ما أمكن عرض التغيرات والتطورات بشكل درامي.

وخلافـاً لأدب الديـوان الذي كان يركز على الحدث لمئات السنـين، شكّلت رواية «العشق الممنوع» نقطةَ تحـول في تاريخ الرواية التركية، وذلك من خلال التركيز في بناء الرواية على الشخصية بدلاً من التركيز

علـى الأحداث، فكانت الأنمـوذج لثمار نجاح محاولات كسر الشروط الكلاسيكيـة والإعداد لبيئة ملائمة للأدب المعاصر.

ومـع انتشار العاطفة القومية بعد عام 1910 تطورت النزعة القومية التركية بين الكتّاب الملتفّين حول مجلة «الأقلام الشابة»، وبالتالي بدأت في تلك المرحلة كتابة الروايات الوطنية والقومية، ومن أهم روايات هذه المرحلة يمكن الإشارة إلى رواية «اقتلوا العاهرة» للكاتبة خالدة أديب أضيفار، ورواية «الطائر الحنون» للكاتب رشاد نوري غون تيكين.

تناولت روايات مرحلة الجمهورية الجانب الوطني حيث غلب عليها النزعة الوطنية لأنها تناولت بأغلبها موضـوع حرب التحرير التـي خاضها الأتراك بزعامة مصطفى كمال أتاتورك ضد دول الاحتلال الغربي. وأعقبهـا ما يمكن أن نطلـق عليه مصطلح «روايات القرى أو رواية الريف» ومـع انتشار التيار اليساري في تركيـا بعد عام 1960 بـدأت روايات الواقعية الاشتراكيـة والاجتماعية بالانتشـار، واستمر تأثير النزعة الواقعية الاشتراكية في الرواية التركية حتى انقلاب 12 أيلول 1980.

الرواية التركية بين عامي 1980 – 2000

من الممكن القول: بدأ التحوّل الذي مرّت به الرواية التركية خلال الثمانينيات منذ أن ترك الروائيون الكبار، الذين بدأت إنتاجاتهم منذ السنوات الأولى لتأسيس الجمهورية واستمرت فعالياتهم حتى ثمانينات القـرن الماضـي، من أمثال خالدة أديـب أضيفار ورشاد نوري غونتكين ورفيق خالـد كاراي وحسين رحمي غوربنـار وغيرهم من الكتاب، أمكنتهـم للروائيين والكتّاب الجدد. ففي فترة ما بعـد الثمانينيات توفرت العديـد من التقنيات الجديدة، على الرغم مـن أن الروائيين كانوا قد استخدموها في السابق بشكلٍ نادرٍ، كنسبيـة مصطلح الزمن وتيار الوعـي واستخدام وجهات النظر بطرقٍ وأشـكالٍ مختلفة، وتقنية المونتاج، وتقنيـة الاقتباس. وهذا يصح أيضاً بالنسبة للكتاب الاجتماعيين الذيـن فقدوا تأثيرهم شيئاً فشيئاً. كما أدى «أدب القريـة أو الأدب الريفـي»[1] الـذي استمرت سيطرته فترة طويلة، إلى وقـوع الأدب بشكلٍ عام والروايـة بشكلٍ خاص في حالة من الرتابة. وكما أشـار حسن بولنت كهرمان: «عندما وصل الأدب التركي إلى السبعينيـات مـن القرن العشريـن، لم يجد أمامه سـوى أدب القرية». كما يوجد أحـداثٌ أخرى أدت إلى إحـداث عملية التحوّل هذه، فقد تركت النخـب (كالبيروقراطيين والسياسيين والأرستقراط) مكانها لمجموعة من الكتاب المتحدّرين من الطبقة الوسطى الذين يعيشون مما تنتجه أقلامهم. ولا ننسى التأثير الكبـير للكتّاب الساعين إلى التغيير في هذه الفترة على ولادة المزاج الأدبي بعد الثمانينيات. ولهذا السبب من الصحيح البدء بالحديث عن واحدة من نقاط بدء التحوّل التي بدأت مع انسحاب جيل ذي عمرٍ طويل من عالم الرواية وظهور جيلٍ جديد استفاد من تجربة سلفه الروائية التي ناهز عمرها المائة عام.

واصلت الرواية التركية مسيرتها منذ لحظة ولادتها وحتى الثمانينيات بشكلٍ موازٍ للأحداث السياسية

1) استمر هذا النوع من الأدب حتى بداية الثمانينيات وقد تناول إنسان الريف أو إنسان الأناضول بشكلٍ عام سواء داخل قراهم أم في أحيائهم الفقيرة في المدينة، أو ما اصطلح عليه أحياء الصفيح؛ حيث تتبّع هذا الأدب هجراتهم من الريف إلـى المدينـة ملقياً الضوء على فقر الريف وانعدام الخدمات كأهم أسـباب الهجرة. والعديد من خرّيجي معاهد القرى كتبوا ضمن هذا الإطار.

والاجتماعية التي مرّت بها تركيا، وكل حادثة أو ظاهرة سياسية واجتماعية جلبت معها روايتها الخاصة بها. فقد أدت أحداث هامة كإعلان المشروطية والإعلان عن تأسيس الجمهورية وانقلاب 27 أيار 1960، ومذكرة 12 آذار 1971، وانقلاب 12 أيلول 1980 إلى نتائج مهمّة وكان لا بد أن تتأثر الرواية كنوع أدبي وفني. من السهولة بمكان الانتباه إلى حقيقة أن الرواية التركية منذ ولادتها وحتى انقلاب 12 أيلولٍ كانت متداخلة مع الخطاب الأيديولوجي الموجود في تركيا. ويمكن القول إن ولادة الرواية في تركيا جاءت وتطورت بشكلٍ موازٍ للسياسة وهذا ما جعل كل حدث سياسي واجتماعي يجلب نصّه الروائي الخاص معه. أحدثت التغيّرات في وجهات النظر الجديدة الناتجة عن انقلاب 12 أيلول تحوّلات كبيرة في المفهوم الروائي الذي جعل من السياسة عنصراً أساسياً وأحد الموضوعات الهامة، وتخرج السياسة من كونها الموجّه الوحيد للرواية. فقد أعقبت انقلاب 12 أيلول فترة صار يُنظر فيها إلى السياسة على أنها أمرٌ محفوف بالمخاطر ولهذا السبب تم الابتعاد عنها كما انتشرت، مع المتغيرات التي جرت في العالم، فكرة تقول لا يوجد أيديولوجيا تستحق التعرض للألم والعذاب من أجلها. ومن الصواب أن نُذكّر هنا أنه خلال فترة الحيادية السياسية هذه انتهت مرحلة الحرب الباردة وانتقلت البشرية من عالم القطبين إلى عالم القطب الواحد، ما أدى بدوره إلى انخفاض حدة الانقسامات الأيديولوجية بين الناس. يؤكد العديد من الباحثين على أن حالة الحيادية السياسية التي نجمت عن انقلاب 12 أيلول العسكري أكسبت الرواية التركية أبعاداً جديدة من ناحية التقنية والشكل. يقول يلدز أجاويد، أحد هؤلاء الباحثين: «أدت التحولات السياسية والاجتماعية التي نجمت عن الانقلاب العسكري في 12 أيلول 1980، إلى زيادة نزعات تغيير الشكل في الأدب، في هذه المرحلة التي تم فيها حظر الأحزاب السياسية وأّريد فيها تحييد المجتمع.

تم تناول مفهوم الابتعاد عن المشكلات الاجتماعية التي ظهرت بعد مرحلة 12 أيلول 1980 بموقف نقدي أحياناً، فهذا أحمد أوكتاي، على سبيل المثال، يؤكد على أن القارئ، كما الكاتب، بات يقف بعيداً عن الأحداث الاجتماعية، وبدأت عادة القراءة لديه تتغيّر لدرجة أنها باتت لتمضية الوقت فقط. ويضيف أوكتاي قائلاً: «لم يعد القارئ يسعى للمحاكمة أو للقراءة النقدية بل بات يسعى لتمضية الوقت والاستمتاع، كما بات الروائيون يؤلفون روايات تمتعُ القرّاء وتقتل وقتهم».

بعد أن أصدر أورهان باموك روايته الأولى في الثمانينيات من القرن الماضي بعنوان «جودت بيك وأبناؤه» وبعد عدد من الأعمال التي تخاطب مفهوم الرواية العصرية ذات المحتوى الاجتماعي كمنزل يخيّم عليه الصمت، وبعد عدد من الأعمال المعقدة (الكتاب الأسود، اسمي أحمر، الثلج، والقلعة البيضاء) التي تهدف إلى التسلية وتمضية الوقت كما قال أحمد أوكتاي، يتحوّل باموك إلى مساهم كبير في تشكّل المفهوم الجديد للرواية ويلخّص يلدز أجاويد حالة التغيّر التي شهدها المفهوم الروائي لدى أورهان باموك على الشكل الآتي: «كتب نصوصه الأولى بطريقة لا تتناقض مع المفهوم الأدبي للمجتمع الذي يعيش فيه، وتسير رواياته على مسار يمتد من المقاربة الواقعية وصولاً لمستوى ما وراء القص المابعد حداثي. لدرجة أنك تعثر في كل رواية لباموك على تجربة لشكلٍ روائي مختلف.

يعتقد بعض النقاد كالناقد فريدون أنداج أن مرحلة ما بعد عام 1980 أضفت نوعاً من التنوّع والثّراء للروايــة، حيث يشير أنداج إلى أن الرواية تجرّدت من حــرارة الواقعية الاجتماعية مناقشاً التجديد الذي عاشتــه الرواية كما يلي: «لن يكون غريباً إن قلنــا ازدادت الرواية التركية في هذه الفترة تنوّعاً مهماً، فقد تركت الخطوط الفجّة لمرحلة الرواية الاجتماعية مكانها لسردٍ يركّز على داخل الإنسان وعلى «الأنا» أكثر».

شهــد الفــن الروائي في فترة ما بعد الثمانينيات تركيزاً على التفاصيل وتجارب الشكل الجديد للرواية ولم يتأخر الروائيون الأتراك في نقل التجديد الذي شهدته الأعمال الروائية في الغرب إلى الرواية التركية. علماً بأنه ومنذ سنوات الستينيات وخلال فترة قصيرة من ظهور الحركات الجديدة كتيار ما بعد الحداثة في فرنســا وأمريكا وانتشارها في الغرب، اهتم الروائيون الأتراك بهذا التيار. وبدأنا نرى تأثير هذا التيار في نصوص يوسف أطلغان وأوغوز أطاي، وفي سنوات الثمانينيات بدأ يعبّر عن وجوده داخل الرواية التركية بشــكلٍ واضح، وفي أعوام التسعينيات صرنا نرى العديد من أمثلته ونماذجه الروائية، وبهذا الشكل دخلت ما بعد الحداثة إلى الأدب التركي.

تختلــف هذه الأعمــال الجديدة من حيث امتلاكها مجموعة مــن الخصائص المختلفة عن النصوص الكلاسيكيــة والحديثة، وهي بمعنى مــن المعاني تعمل على خلق قارئها الخاص أيضاً. فالقارئ الكلاسيكي المعتــاد على نقل العالم الخارجي كما هو إلى النصــ الأدبي سيستغرب عندما يقرأ نصّاً غير معروف أوله مــن آخــره، ولا يمكن قراءته باتجاه واحد بل بعــدة اتجاهات. أضف إلى وجود وجهــات نظر عدة مختلفة وهــي منقولة من زاوية رواة عدة وليس راوٍ واحــد، بالإضافة لاضطراب الزمان والمكان في النص. وحسب يلــدز أجاويــد: «عاش القارئ لسنواتٍ طوال أريحية قراءة قصة واضحــة البداية والنهاية وموجودة داخل قالب جامد ومغلق. ولهذا السبب الرواية الجديدة تحتاج لقارئ جديد، ويجب أن يكون هذا القارئ الجديد «ليســ قارئاً عادياً، بل قارئــاً متعلماً بشكلٍ جيد». وذلك «لأن قــارئ الأدب المعاصر بات جزءاً من النص، وتحــوّل إلى أحد العناصر التي تشكّل النص، فــإذا لم يوجد هذا الكاتب داخل النص لا يمكن لهذا النص بمفرده أن يكون ذا معنىً». بدأت أولى علامات هذه النقاط الموجودة في سرديات ما بعد الحداثة بالظهور بدايــةً في نصوصــ أوغــوز أطاي واستمــرت بازدياد بعد عــام 1980 لتنتشر بشكلٍ كبــير ونحن ندخل في تسعينيات القرن الماضي.

ولكن ثمة نقطة لا بد من الإشارة إليها، وهي أن الحدود بين الحداثة وما بعد الحداثة يكتنفها الغموض وعدم الوضوح، ولهذا السبب يبدو من الصعوبة بمكان رسم حدود واضحة بينهما. يشير يلدز أجاويد إلى بعضــ الخصائصــ المتداخلة بين الحداثة ومــا بعد الحداثة، موضّحاً أن الحداثــة وما بعد الحداثة دخلتا بشــكلٍ متزامن إلى الرواية التركية، ويصل إلى نتيجــة مفادها: «لا تتضمن الحداثة كما لا تتضمن ما بعد الحداثة حدوداً قطعية على المستوى الجمالي». وبالتالي فإن النصوص المقبولة على أنها ما بعد حداثية من بعضــ الباحثين، يتم تقييمها على أنهــا حداثية من باحثين آخرين. فيلدز أجاويد، على سبيل المثال، ينظر إلى نصوص أوغوز أطاي على أنها حداثية، بينما يقيّمها عصمت إمرة على أنها من الروايات الأولى التي تحمل آثاراً ما بعد حداثية في الأدب التركي.

إذا نظرنــا إلى التغيرات التي أحدثتها ما بعد الحداثة، فإننا، عموماً، نصل إلى إمكانية رؤية التجديد الــذي طرأ علــى الرواية التركية. لأن الحرية التــي جلبتها هذه الحركة حضّرت الأرضيــة المناسبة لكتابة نصوصــ تجريبية بأشكالٍ مختلفة جداً. فقد ترك الروائــي التركي بعد القمع الذي ازداد بعد انقلاب 12 أيلول 1980، الأيديولوجيا والواقعية وتوجّه إلى الحالة الشكلانية في الأدب. وبعبارة أخرى «أدت التغيّرات الاجتماعيــة السياسيّة التي نجمت عــن الانقلاب العسكري عام 1980، إلى زيــادة النزعة الشكلانية في الأدب». أو بالأحرى خفتت، في هذه الفترة، عناصر الرواية التابعة للوعي، وبشكلٍ خاص مع ظهور نصوص أورهــان باموك وحسن علي توباشــ وسليم إلاري ومتين كاتشان وبيلغة كاراسو. فقد تحول هذا النوع الذي أُطلق عليه مصطلح رواية منذ مئات السنين إلى كرة صوفٍ من الاقتباسات المنسوجة بأنواع أدبية مختلفة، أي تحوّلــت إلى سرديــة. بينما يقيّــم عصمت إمرة البنية المعقدة للأنواع الأدبيــة الما بعد حداثية في كتابه الموسوم «الأدب وما بعد الحداثة» كما يأتي:

«لا توجد لا بالمفهوم الكلاسيكي ولا بالمفهوم الحديث حالة الغموض التي تكتنف الأنواع الأدبية كما هو الحــال في مــا بعد الحداثة. ثمة هنا مشكلة في فرز الأنواع الأدبية لدرجــة أننا نعيش مشكلة في تحديد نوع النص فيما إذا كان قصة أو تجربة ذاتية أو رواية، أو في أكثر الأحيان فيما إذا كان لهذا النص اسم ما أم لا (...) مليئة بالإبهام من أولها إلى آخرها وغامضة ومجهولة الحدود، إنها عبارة عن سطح مستوٍ مشتت ومبعــثر ولا يُعــرف أوله من آخــره... وربما لهذا السبب نجد ما بعد الحداثيــين يهربون من تسمية الشيء الــذي يكتبونه، ويرجّحون دائمــا استخدام مصطلح «سردية» على الشيء الــذي يكتبونه بدلاً من قصة أو شعر أو تجربة ذاتية أو رواية».

تم تشكيــل حبكة الحــدث ووجهة النظر والراوي وبنية الموضوع وبنية اللغــة وكادر الشخصيات والبنية الزمانية والمكانية في أدب ما بعد الحداثة بطريقةٍ لا تنسجم مع المبادئ العقلية والمنطقية.

مــرّت البنية الموضوعيــة التي بقيت مسيطرة علــى الأدب التركي منذ عهد تأسيــس الجمهورية وحتى عــام 1980 بمرحلة تحوّل جذري، فقــد تركت الموضوعات الأساسية في الروايــات التي وصلتنا حتى ذاك التاريخ، والتي تعتمد على مأزق الغرب – الشرق، وصراع الخير – الشر، والفضيلة – الرذلة وغيرها من الموضوعات الكثيرة الأخرى، تركت مكانها لمقاربات مواضعية متطهّرة تماماً من الثنائيات.

وبدأ الروائيون في هذه المرحلة يستخدمون التقنية التي يُطلق عليها مصطلح التناص أو البين - نصية (Intertextualıte). وبــدأ الكتّــاب يستفيدون بشكلٍ واضح أو غير واضح من فصلٍ ما أو عنصر ما من أعمــالٍ أخــرى ضمن سياق ما يُسمى التّناصــ، ولم يجدوا في ذلك أيَّ مشكلة. وبات مــا كان يُسمى سرقة أدبيــةً عبارة عن عنصــرٍ أدبي مشروع. فالروائي أورهــان، الذي أفسح مجالاً للتّناصــ في رواياته الكتاب الأســود واسمــي أحمر والقلعة البيضاء، يقول، وحسب تعبير يلدز أجاويد، جهاراً نهاراً أنه استوحى عنوان كتابه الموسوم «حياةٌ جديدة» من عنوان رواية «حياةٌ جديدة» لدانتي.

بالإضافة لكل هذا نرى أنه تم إدخال مراحل كتابة العمل إلى داخل النص من خلال مصطلح ما وراء القص. شكل وعملية الكتابة هو الذي يخلق المضمون فيما وراء القص، الذي يخلق واحدة من أهم دعائم

نصوص ما بعد الحداثة. ويمكن رؤية ما وراء القص في ثلاثة أشكال؛ أولاً، أن يكون واحد من الموضوعات الأساسيــة لعملية الكتابة. والشكل الثاني هو تدخّل الكاتب في النص بطريقةٍ توجيهية وفاعلة. وأما الشكل الثالث فهو إحلال العناصر المتخيّلة والفانتازيا محل الواقع.

يصــل الغموض الموجود في طبيعة تيار ما بعد الحداثة إلى القواعد والفنــون والآداب كافةً التي تنتهج هــذا التيار. وكذلــك الأمر بالنسبــة إلى الرواية. فالمفهوم غـير الأحادي لما بعد الحداثــة يجعل كل كاتب يفهمهــا بطريقة مختلفة. ومن الممكن القول إن انعكاسات مــا بعد الحداثة على نصوص الروايات العالمية والروايــات التركية تتضمن اختلافات واضحة جداً. الخاصية التي لا يمكن إغفالها في النصوص الروائية التركية بعد عام 1980 مناسبة جداً لهذه المقاربة حيث جاءت نصوص ما بعد الحداثة الروائية بمفاهيم وأشكال مختلفة جداً. لأن بعض الكتاب وهو يكتب روايته وضع الحالة الجمالية في مقدمة الأولويات بينما أعطــى بعضهم الآخر الأهمية للأيديولوجيا والجماهيرية. تطرق الناقد يلدز أجاويد إلى هذا الموضوع في كتابــه «انفتــاح ما بعد الحداثة في الروايــة التركية» مشيراً إلى أن رواية ما بعــد الحداثة في تركيا جاءت، حسب خطوطها العريضة، بأربعة أشكال:

«يمكــن إدراج أحد هذه الأشكال تحت سقف النزعة التي أعطت الأهمية لتجارب الشكل الطلائعية في أدب ما بعد الحداثة. (حسن علي توبطاش، وأيضاً أورهان باموك في روايته «الكتاب الأسود»). الشكل الثاني نجـده في المقاربة المشتركة بين الشكل التجريبي / الطلائعــي والمقاربة الجماهيرية المتعلقة بالاستهلاك. (أورهــان باموك في روايته «اسمي أحمر»). وأما الشكل الثالث فإنه يشمل النصوص التي تضمّنت أشكالاً مختلفــة. وقــد أخذ هذا الشــكل لوناً كونياً / صوفياً من نــوع النسوية أو البيئيــة أو العصر الجديد New Age (العديــد مــن نصوص أردنيز أتاصــو). وإذا ما نظرنا إلى الشكل الرابع بعيــونٍ حداثية فسنرى أنه تم إنتــاج هــذا الشكل بكامله اعتماداً على الاستهلاك دون أن يحمل أيَّ قيمة من الناحية الجمالية. وكانت في معظمهــا عبارة عن روايات تتضمن قصصاً حياتيــة مثيرة / صادمة، وفي أحيان عديدة قصص خيال علمــي/ بوليسيــة / مغامرات وقعت في فــترات تاريخية خارج حــدود العالم، غير اعتياديــة. تشكّل رواية «اسمها آيلين» للروائية عيشة كولين مثالاً واضحاً على هذا الشكل.

ويمكننــا ذكر بعض الروائيين الذين كانوا نمــاذج لنصوص ما بعد الحداثة في هذه الفترة على الشكل الآتــي: أورهــان بامــوك (القلعة البيضاء، اسمــي أحمر، الكتــاب الأسود، هايا الجديــدة). متين كاتشان (البنــدق ثمانيــة، الرواية الثقيلة). أحمد ألطان (أربعة مواسم خريــف، حكايات خطيرة). حلمي ياووظ (مغامــرات فهمــي ك. الغريبة، تاورمينا والبئــر). سليم إلاري (علاقات المــوت؛ القفص؛ البزق؛ الجاز؛ العرس، فارييتا). فريد إيدغو (كان صيفاً في ظلّ أيلول). حسن علي توبطاش (سعادة بألف حزن، كتاب الأحــلام الضائعــة) تزر أوزلو (رحلة إلى نهايــة الحياة، ليالي الطفولة البــاردة). لطيفة تيكين (عزيزي المــوت الوقح، حكايات بيرسي كريستين عــن القمامة). بنار كــور (قصّة جريمة). بيلغــة كاراسو (ليلة، الدليل). إليف شفق (قصر القمل، مرايا المدينة، السر). بوكيت أوزوزنير (سمورا ماء أخضران، أصوات أثر السمك). إحسان أوكتاي أنار (أطلس القارات الضبابية، كتاب الحيل). النقطة الملفتة للنظر هنا، هي

عدم وجود عناصر ما بعد الحداثة كافةً في الأعمال التي وُصِفت كنصوص ما بعد حداثية. علماً أن تحليل هـذه النصوص يبيّن وجود خصائص حداثية مـن زاوية بعض العناصر، على الرغم من إظهارها ميلاً ما بعد حداثياً من خلال احتوائها على بعض عناصر ما بعد الحداثة.

سيطـر مزاجٌ علـى الأوساط الأدبية ابتـداءً من السنـوات الأولى لتأسيس الجمهوريـة، حيث انتشرت قناعة تتعلق بضرورة كتابة الرواية بشكلٍ واقعي. ما أدى إلى بذل جهود حثيثة لأن تكون بنية النص الروائي تعتمـد علـى مفهوم الواقعية، وقد استمر هذا المزاج حتى مرحلـة انقلاب 12 أيلول عام 1980. وبعد هذا التاريـخ نجـد أن الكتَّاب بدأوا ينسلخون عن المفهـوم الاشتراكي والواقعي متّجهين نحـو الفانتازيا. ولكن الأشـكال التقليدية للأعمـال الفانتازية، التي استفـادت من الاتجاهات الخيالية والخيـال العلمي، كانت تفتقـد للمصداقية. وقد أدّت هذه البنية الجديدة إلى تغيير بنية الروايات الموازية للواقع الخارجي. وهذا بـدوره أدى إلى وقـوع الرواية بحالة إشكالية. يشير الناقد برنا مـوران إلى هذا الأمر الذي عاشته الرواية المعاصرة بقوله:

«ثمـة ظاهرة بدأت تتبلـور منذ بداية الثمانينيات، وهي الابتعاد عن الواقعيـة والتوجّه نحو الفانتازيا. وهـذه الخاصيـة متشابهة لدى العديد مـن الروائيين من أمثال نظلي إراي ولطيفـة تيكين ومحمد أرأوغلو وبيلغة كاراصو وأورهان باموك. ولهذا السبب ربما لن يكون من الخطأ تعميم هذا التوجه وتحديد النقطة الآتية: كان يُراد في البداية إنقاذ الرواية التركية من الفانتازيا والكتابة الواقعية بمعنى «عكس الواقع قدر المستطاع». ولكن بعد عام 1980 وحتى الآن تمّ الهروب من الواقعية والاقتراب من الفانتازيا».

من الممكن القول: إن سبب هذا التغيّر في الرواية التركية نابع من سيطرة الاتجاه الواقعي في الفترة الممتـدة مـن عام 1960 وحتـى عام 1980، بشكلٍ متطـرّف وممل. ولكن هذا السبـب أو هذه الذريعة بمفردهـا ستكـون قاصرة عن تفسـير التغيّر الذي حدث. فبقـدر صحة القول إن هـذا الوضع الجديد الـذي طرأ مرتبـط بضرورة التغـيّر النوعي للروايـة، أيضاً من الصحيـح القول إن أحـد أسباب هذا التغير هو بحث الكتاب الذين وقعوا بين فكّي كماشة انقلاب 12 أيلول عن ميناءٍ جديد آمن يستطيعون الكتابة فيه. وإذا ما نظرنا إلى تصريحات العديد من الكتاب سنجد أنه تم العمل على تحطيم القوالب الكلاسيكيـة للرواية وإعطـاء الأهمية لكتابة أعمالٍ تختلف عن الرواية مـن حيث النوع. ومن هنا نجد عناصـر الفانتازيا موجودة في روايات العديـد من الكتاب مثل نظلي إراي (ثمة من سينـزل عند مفترق الرغبـة) ولطيفة تيكين (عزيزي الموت الوقح) وأورهان باموك (القلعة البيضاء، اسمي أحمر، الكتاب الأسود) وإحسان أوكتاي أنار (كتاب الحِيَل، أطلس القارات الضبابية) إليف شفق (السر) حسن علي توبطاش (سعادة بألف حزن).

التطـور الآخـر الذي يمكن ملاحظته في مرحلة مـا بعد عام 1980 هو ازدياد أسمـاء الروائيات، كماً ونوعـاً، التـي بدأت، أساسـاً، تتزايد ابتداءً مـن ستينيات القـرن الماضي. فقد أثرت الحـركات النسائية كالنسوية وكذلك صورة المرأة الجديدة التي أنتجتها الحداثة في الغرب على المجتمع التركي. ربط الناقد فريدون أنداج ازدياد عدد الكاتبات في تركيا بالحركات النسوية قائلاً:

«بدأت الحركات النسائية التي انطلقت في الغرب منذ سنوات طوال، تعطي براعمها حديثاً في مجتمعنا خـلال سنوات الثمانينيـات، وكان لا بد لهذا التطور الجدي أن يؤدي إلى طرح وضع المرأة والمشكلات التي تعيشها في مجتمعنا على جدول الأعمال. (...) مشاركة المرأة في الحياة السياسية والاقتصادية والثقافية نابع من وضعها الاجتماعي الذي اكتسب، شيئاً فشيئاً، حالة من الفردانية».

تتمثل أهم خصائص هاته الكاتبات في نقل مكانة المرأة والمشكلات التي تعيشها في المجتمع إلى مستوى المتخيّل. لطيفة تيكين وتزر أوزلو وبنار كور وعيشة كولين وبوكيت أوزونير وإليف شفق ونظلي إراي هم جزء من كاتبات فترة ما بعد الثمانينيات.

مـن الواجـب هنا الحديث عن الكتاب الذين أنتجو أعمالاً من وجهـة نظر إسلامية وقد بدأ هذا التيار يظهر في الأدب التركي خلال سنوات السبعينيات ولكنه عبّر عن وجوده بشكلٍ جيد بعد الثمانينيات. نجح هؤلاء الكتاب، الذين أنتجوا أعمالهم اعتماداً على نقل أسس الإسلام إلى عالم المتخيّل الأدبي، في الوصول إلى شريحة واسعة من القراء على الرغم من أن نصوصهم حطّمت حدود العمل الأدبي. ومن أهم الكتّاب الذيـن يدخلـون في هذا التصنيف من العمل الأدبي يمكن ذكر أحمـد غونباي يلدز وحكيم أوغلو إسماعيل وشولا يوكسل شنلار وأمنينة شنليك أوغلو ونور الله كنج ومصطفى مياس أوغلو.

كذلـك الأمـر مرّ مفهـوم الرواية التاريخيـة في هذه الفترة بعمليـة تغيير وتحوّل جذريـة. فإلى جانب العديـد من الكتّاب وفي مقدمتهم طارق بوغرا وأتيللا إلهان ومصطفى نجاتي سبتجي أوغلو، الذين كانوا ينتجـون روايـات تاريخية بالمعنيين التقليدي والحديـث، نجد كتاباً آخرين كـ أورهـان باموك وإليف شفق وإحسـان أوكتاي أنار بدؤوا يكتبون روايات تاريخية بمقاربات جديدة. وتؤكد الناقدة ديليك يالطتشن على أن مفهـوم الرواية التاريخية المتغيّرة وصل إلى وضعٍ يدعـو للسخرية، مشبّهةً الحالة بـ «الأفلام التاريخية التي كانت متابعة بشغفٍ خلال فترة السبعينيات». وفي روايات كهذه لا يمكن نقل الفترات التاريخية بشكلٍ متكامـلٍ إلى عـالم المتخيّل، أضـف إلى وجود مفهوم عكس التاريخ من خلال أحـداثٍ بسيطة أو من خلال أشخاص، وبلغةٍ أخرى تحل السرديات الصغرى محل السرديات الكبرى. كما تلفت ديليك يالتشن الانتباه إلى الاختلافات في النصوص التاريخية ما بعد الحداثية بقولها:

«يعارض ما بعد الحداثيون السرديات الكبرى. وهم يقصدون بالسرديات الكبرى الخطابات كافةً التي تشـرح وتفسّر التاريخ والمجتمع بالكامل من خلال العلاقات النظرية، كما يقصدون الفلسفات والنظريات التاريخية الكبرى. ولهذا السبب يدَّعون بأن تحرير الإنسانية يقتضي التوقّف عن إنتاج السرديات الكبرى والاكتفاء بشروحاتٍ محدودة حول القيم المحلية واستبدال الصراعات الكبرى بصراعات محليّة محدودة».

في الحقيقـة طبيعة ما بعـد الحداثة ترفض المركز وتركّز على الأطراف، وترفض المهم لتعطي الأهمية للأشيـاء البسيطة، كما ترفـض القيم الكونية مقابل قبولها بالقيم المحليـة، وكذلك ترفض التاريخ الكلي المتكامـل مقابل التركيز على المقاطع التاريخية، ويدعـون إلى إنتاج الرواية التاريخية حسب هذا المنظور. ولهـذا السبب لا تتنـاول النصوص الروائية التاريخية ما بعد الحداثية الأحـداث والشخصيات التي تلعب دوراً لا يمكن الاستغناء عنه في تقرير مصير الأمم والمجتمعات. أضف إلى ذلك أنه كثيراً ما يتم استخدام

عناصـر ما بعد حداثيـة في هذا النوع من الأعمـال الروائية كالتناص وتحويل الواقـع إلى فانتازيا مفعمة بعناصـر ميثولوجيـة وأسطورية، بالإضافة لاستخـدام أسلوب الباروديا أو المحـاكاة الساخرة والتهكمية. وليس مستغرباً على ما بعد الحداثويين تحريف التاريخ وإخراجه من سياقه العام ووضعه في إطار مختلف. فمفهـوم الروايـة التاريخية عند هؤلاء يعتمد على إعادة كتابة الماضـي (التاريخ) بأساليبٍ ما بعد حداثية مختلفة كالتناص والمفارقات التاريخية Anachronism والفانتازيا.

يأتـي التاريخ العثمـاني في مقدمة الموضوعات التـي تناقشها الروايات التاريخية مـا بعد الحداثية في تركيـا. تقول ديليك يالتشن في هذا السياق: «يشكّل التاريـخ والثقافة والحضارة العثمانية معيناً لا ينضب بالنسبـة للروايـات التاريخيـة ما بعد الحداثية التركية». مـن الممكن ذكر أهم الأعمـال التاريخية ما بعد الحداثية في تركيا، أورهان باموك (القلعة البيضاء، الكتاب الأسود، اسمي أحمر)، نديم غورسيل (ذابح العنـق، دنيا ملونـة)، خلدون تشوبوكجو (عداد النجـوم)، غورسيل كورات (شـراع الزمن)، مراد إرمان (جزيـرة النـار البيضاء) إليف شفق (السـر، مرايا المدينة، سوق القمل)، إحسـان أوكتاي كانار (أطلس القارات الضبابية، كتابُ الحِيَل).

دور الثقافة في التنمية



تأليف : مجموعة من المؤلفين

ترجمة :علي عيسى داود

الثقافة، في أبعادها جميعها، عنصر أساسي في التنمية المستدامة. ولما كانت قطاع عمل فاعل، عبر التراث المادي وغير المادي، والصناعات الإبداعية وأشكال التعبير الفني المختلفة، تسهم الثقافة بقوة في التنمية الاقتصادية والاستقرار الاجتماعي وحماية البيئة.

ولما كانت خزاناً للمعرفة والمعاني والقيم التي تتخلل جميع جوانب حياتنا، تعرف الثقافة، أيضاً، الطريقة التي يعيش بها البشر ويتفاعلون على المستويين المحلي والعالمي.

فالثقافة هي:

- مصدر للهوية والابتكار والإبداع.
- مجموعة خصائص مميزة روحية ومادية وفكرية وعاطفية في مجتمع أو مجموعة اجتماعية.
- شبكة معقدة من المعاني والعلاقات والمعتقدات والقيم التي تؤطر علاقة الناس بالعالم.
- تُكتَسب عبر عملية تربية الفرد وتحسينه، لا سيما بالتعليم.
- قوة دينامية متطورة ذات صلة بجميع المجتمعات المحلية أو العالمية.
- تتأثر بدورها بوجهات نظر العالم وأشكال تعبيره، وتؤثر فيها أيضاً.
- تنتمي إلى زمان ومكان. ما دامت الثقافة، في المختصر، مجموعة من البنى الفكرية، فهي متجذرة في مكان ما في لحظة ما في التاريخ، وهي محلية دائماً.
- مورد متجدد إذا جرت رعايتها بعناية حتى تنمو وتزهر. لكن إذا أهملت فإنها تضيع وتُدَمَّر بسهولة.

جوانب في الثقافة حاسمة في التنمية

- أسباب العيش التقليدية ذات الصلة بالأشكال الثقافية والممارسات المحلية التي تنقل المهارات والمعرفة من جيل إلى جيل.
- أشكال ثقافية مميزة وتعبيرات فنية تشمل المباني والعمارة والأدب والفن والرقص والموسيقا والأعمال الحرفية ورواية القصص والأفلام.
- الأخلاق العالمية التي تحتفي بالتعددية الثقافية والحوار وتعزيز حقوق الإنسان والمساواة بين جميع الأفراد والمجموعات بما في ذلك المساواة بين الجنسين والديمقراطية.
- الممارسات الاجتماعية التي تشمل اللغة والدين والتعليم وممارسات الأسرة، وأنظمة صنع القرار والعمليات المؤسسية.
- ممارسات وعمليات السكن المتجذرة في المعرفة المحلية المتراكمة بمرور الوقت، بما في ذلك الممارسة والمعرفة وتكنولوجيا الزراعة والتغذية والصحة والولادة ومواد البناء، واستخدام الموارد الطبيعية، والإدارة البيئية.
- نشر المعرفة التي تعزز الإبداع والابتكار، والتنمية الفكرية للأفراد والجماعات، وفي الوقت نفسه تتخلص من الممارسات الضارة المخالفة لمنظومة الأخلاق العالمية.
- رعاية وحماية الأشكال الثقافية المميزة وعمليات إنتاجها أيضاً.

إن **"الثقافة هي بدقة الأداة التي من خلالها يعبِّر الأفراد عن قدرتهم على تحقيق أنفسهم ولذلك فهي جزء لا يتجزأ من التنمية."**

ـ الاستثمار في التنوع الثقافي والحوار بين الثقافات اليونيسكو 2009.

المقاربات الثقافية للتحديات العالمية

توفر العولمة، بترابطاتها الاجتماعية والاقتصادية المتزايدة باستمرار، فرصاً للتنمية، وفي الوقت نفسه تطرح تحديات هائلة للمجتمعات المحلية وسبل العيش والهويات.

جعلت التحديات العالمية، مثل النزاعات والحروب والفقر المستوطن والأزمة المالية، والتوسع الحضري السريع والتدهور البيئي، الناس أكثر عرضة للتغيير ولآثار الكوارث الطبيعية، وأدّت إلى فقدان تدريجي للثقافات المحلية.

الثقافة، في أشكالها المتعددة كلها، ضرورية لمواجهة هذه التحديات العالمية عبر دورها في النمو الاقتصادي، وفي التنمية البشرية، وكخزان للمعرفة البيئية، وكقوة رمزية لتحقيق الاستقرار والمعنى للمجتمعات في كل مكان. إن المبادئ الشاملة ومنظومة الأخلاق العالمية تمكّن حتى الأفراد والمجموعات الأكثر تهميشاً للمشاركة في عمليات التنمية والاستفادة منها. توفر الثقافة الحلول التي تستجيب للخصائص المحلية ، بصفتها محرّك للتنمية في حد ذاتها، والنتيجة المرجوة على حد سواء لجهود التنمية.

الثقافة وسيلة للتنمية الاقتصادية

الصناعات الثقافية: الثقافة محرك اقتصادي عالمي قوي وَلَّد فرص عمل ودخل بقيمة 1.3 تريليون دولار أمريكي عام 2005. تمثل الصناعات الثقافية العالمية أكثر من 7٪ من الناتج المحلي الإجمالي العالمي. خلال التسعينيات، نمت الصناعات الثقافية بمعدل سنوي يُقدَّر بضعف الصناعات الخدمية وأربعة أضعاف التصنيع في دول منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية. (UWR 2009).

مع ذلك، استثمارات البنية التحتية مطلوبة في بلدان الجنوب لتعزيز ودعم الصناعات الثقافية.

السياحة الثقافية: تشكل السياحة الثقافية 40٪ من عائدات السياحة العالمية (منظمة السياحة العالمية – 2007). يدر التراث، ولاسيما، مواقع التراث العالمي لليونسكو، عائدات من الزيارات وبيع المصنوعات المحلية والموسيقا والمنتجات الثقافية التي توفِّر فرص عمل للمجتمعات. تمثل السياحة الدولية ما يقارب 10٪ من الناتج المحلي الإجمالي في الاتحاد الأوروبي عام 2004 (UWR 2009).

سبل العيش التقليدية: تساعد ممارسات كسب العيش ذات المضمون الثقافي على الاحتفاظ بالمعرفة المحليّة وتوليد فرص العمل وتمكين التنمية الاقتصادية المحلية. قد تختلف هذه من حرف البناء إلى الزراعة وإدارة الموارد الطبيعية.

فرص للنمو الاقتصادي من خلال المشاريع الصغيرة: غالباً ما تحتاج السلع والخدمات الثقافية إلى استثمارات رأسمالية منخفضة بالاعتماد على المواد والمهارات المتاحة في المجتمع. كانت النجاحات التي حققتها مؤسسات الائتمان بالغة الصغر التي تفيد المرأة ذات قيمة خاصة.

البنية التحتية والمؤسسات الثقافية: تعدّ الجامعات والمتاحف، والمراكز الثقافية ودور السينما والمسارح والمراكز الحرفية وغيرها من هذه المؤسسات مصادر مهمة للعمالة والإيرادات. يُقدَّر أن يدر متحف مثل متحف (Tate Modern) إيرادات تزيد على 100 مليون جنيه إسترليني للندن كل عام.

الثقافة وسيلة للتلاحم والاستقرار الاجتماعي

يخلق التقدير المتبادل للتنوع بين الثقافات إلى مشاركة إيجابية وبنّاءة. ويعزِّز الحوار التفاهم المتبادل والمعرفة والمصالحة والسلام، هذه الأشياء الضروريّة للاستقرار الاجتماعي.

قوة إعادة البناء في الثقافة: يجلب الحوار بين الثقافات السلام وإمكانيّات المصالحة في حالة النزاعات. في أعقاب أي كارثة، تساعد الثقافة بأشكالها جميعها المجتمعات على إعادة بناء حياتهم المعطلة واستعادة الصّحة النفسية.

القوة الرمزية للتراث الثقافي: الثقافة معين لاينضب من الأمل، يمنح شعوراً عميقاً بالانتماء.

التماسك الاجتماعي عبر السياحة الثقافية: لا يُولِّد التراث الثقافي دخلاً فحسب، بل يقوي أيضاً التماسك الاجتماعي، وتعبئة المجتمعات المحلية نحو رعاية التراث الثقافي وإدارته. المهرجانات الثقافية تعزّز الحوار.

تمكين النساء: الحوار بين الثقافات بتركيزه على احترام الاختلاف بدلاً من توحيد المقاييس (المعايير) يمكّن النساء من خلال الاعتراف بدورهن أنهن «ناقلات قيمة» وخالقات قيمة. تتحمل النساء في الثقافات

المحليــة مسؤولية تفسير الأشكال والممارسات الثقافيــة ومعانيها ونقلها إلى الأجيال الجديدة أيضاً. تُمكّن النساء أيضاً من خلال الاعتراف بالاختلاف وتعزيز هويتهن.

تساهم حماية الأشكال الثقافية المميزة وعمليات إنتاجها في تعزيز رأس المال الاجتماعي لدى الجماعة المحلية، وتخلق إحساساً بالإشراف والثقة بالمؤسسات العامة.

خلق بيئة مواتية لتحقيق الأهداف الإنمائية للألفية: بمنع النـزاع وإحلال السلام وحماية حقوق النســاء والمجموعات المهمشة، يمكن للحوار بين الثقافات أن يساعد على تهيئة الظروف لتحقيق الأهداف الإنمائية للألفية.

... «**بما أن الحروب تبدأ في أذهان الرجال، لذلك يجب بناء دفاعات السلام في أذهانهم**». دستور اليونسكو، 1945

الثقافة وسيلة لتحقيق الاستدامة البيئية

تشكل القيم والمعتقدات علاقة الناس ببيئتهم الطبيعية والطرق التـي يديرونها بها ويؤثّرون فيها. يمكن للقيم الثقافية والمعرفة المحليّة والممارسات البيئية التقليدية أن تكون موارد قيّمة في تحقيق الاستدامة البيئية.

التنوع الثقافي والبيئي: يرتبط التنوع البيولوجي والثقافي ارتباطاً وثيقاً بمجموعة واسعة من التفاعلات بين البشر والطبيعة، والتي تعتمد على بعضها بعضاً ويعزّز بعضها بعضاً.

النظم التقليدية لإدارة البيئة: إن المعارف التقليدية المتراكمة والممارسات المجتمعية للإدارة البيئية أساسيــة للاستدامــة وجوهرية لبقــاء المكان والنــاس. غالبًا ما أخفقــت المناهج والبرامــج في إدراك أن المجتمعات المصنفة بأنها «متخلفة» كانت في الواقع تعيش على نحوٍ مستدام لأجيال في مناطق محدّدة.

المدن المشاهد الثقافية: في عالم آخذ في التحضر، تحتاج إدارة الــتراث الطبيعي والمعماري إلى تبنّي العلاقات المتبادلة بينها من خلال إشراك المجتمعات المحلية في مبادرات الحماية.

التحديات البيئية: مجموعة متنوِّعة من التحديات البيئية الحالية مثل نضوب مصادر المياه، وتقلّص الأغطيــة الحراجية، واختفاء بعض الأنواع الحيّة، المتجـذّرة في تجاهل للبيئة، يمكن أن تعالَج بالممارسات الإيجابية المغروسة في الثقافات المحلية التي تقدِّر التوازن بين العالمين الطبيعي والبشري.

الثقافة وسيلة للمجتمعات المرنة

الابتكار والإبداع: تبني الثقافــة المرونة بتعزيز قدرات الناس على الابتـكار والإبداع لاسيما في محنة الكوارث والنزاعات.

مواد وتقنيات البناء المحلية: المدارس والمراكز الصحية والمساكن المبنيــة بالمواد والخبرة والتقنيات المحليــة فعالــة مناخياً، وذات تكلفة أقل، وتستخــدم العمالة من المجتمع المحلي. إنهــا تُولِّد الهوية والقبول والملكية بدلاً من هياكل مستوردة من خارج المنطقة.

الثقافة والعولمة: المجتمعات التي جرى تمكينهــا لتعريف هوياتها وتأكيد قيمهــا المحلية قادرة بشكل أفضل على التعامل مع قوى العولمة «لتوطينها» وفقاً لشروطها والاستفادة منها.

عوامل التنمية: الوعي المتزايد بالقيم والممتلكات، يُمكِّن الناس من أن يصيروا صنّاع تنميتهم الخاصة.

هل عرفت مساهمات الثقافة الاقتصادية؟

يمثل قطاع الثقافة في مالي 5.8٪ من العمالة في عام 2004 و2.38٪ من الناتج المحلي الإجمالي في عام 2006. (IBF 2007 للمفوضية الأوروبية).

يحقق الإنتاج الحرفي في كولومبيا دخلاً سنوياً يبلغ 400 مليون دولار أمريكي (بما في ذلك 40 مليون دولار أمريكي من الصادرات). وهذا يساعد على توفير دخل للعاملين في هذا القطاع يتراوح من 140 دولاراً أمريكياً إلى 510 دولارات أمريكية سنوياً. (UWR 2009)

في كولومبيا، جلب 650.000 سائح عائدات قدرها 800 مليون دولار أمريكي (UWR 2009)

يشكل الإنتاج الحرفي في المغرب 19٪ من الناتج المحلي الإجمالي (بما في ذلك الصادرات تقدر بنحو 63 مليون دولار أمريكي). (UWR 2009)

في المغرب، ساهمت صناعة السياحة بنسبة 6.5٪ من الناتج المحلي الإجمالي. (UWR 2009)

يُقدّر عدد العمال الحرفيين في تايلاند بنحو مليوني عامل ويعمل نصفهم تقريباً بدوام كامل. (UWR 2009)

ساهم القطاع «الإبداعي» في البرازيل بنسبة 6.7٪ من الناتج المحلي الإجمالي في عام 1998.

في غواتيمالا، نمت الصناعات الثقافية بمعدل 7.3٪ سنوياً من 2001 إلى 2005. وكان هذا المعدل أعلى من ذلك في معظم قطاعات الاقتصاد الأخرى. كما استخدمت الصناعات الثقافية 7.14٪ من القوى العاملة (2008، الأونكتاد، تقرير الاقتصاد الإبداعي)

كما ساهمت الصناعات الثقافية بما في ذلك السلع والخدمات والأنشطة الثقافية والسياحة الثقافية والمتاحف بشكل كبير في الاقتصادات الحديثة والمتقدمة.

تساهم مناطق التراث العالمي الخمسة عشر في أستراليا في الناتج المحلي الإجمالي بأكثر من 12 مليار دولار أسترالي، وأكثر من 40 ألف وظيفة. (2008 ديوا)

يدين الناتج المحلي الإجمالي للمملكة المتحدة بأكثر من 20 مليار جنيه إسترليني للسياحة التراثية و5 مليارات جنيه إسترليني سنويًا للموسيقا. (MLA 2010)

أضاف التلفزيون والسينما والموسيقا وفنون الأداء والترفيه في الاتحاد الأوروبي 654 مليار يورو أو 2.6٪ من الناتج المحلي الإجمالي في عام 2003 ووظف 5.8 مليون شخص في عام 2004 (EC 2006)

تنمية تراعي الثقافة

تتبنّى التنمية البشرية بدلاً من النمو الاقتصادي وحده: رؤية للتنمية تتبنّى الثقافة كجزء أساسيٍّ من توسيع الاختيار، وتوفّر كرامة الإنسان ورفاهيته، وتعزّز حريته.

تعزّز المسارات التعددية للتنمية: إن تعزيز التنمية المناسبة لشعب ومكان وثقافته يمكّنه من تشكيل مستقبله ووسائل تحقيقها. المشاريع التنموية التي تفرض رؤى من الخارج تضعف قدرة الناس على المساهمة في رفاهية مجتمعاتهم المحلية.

إعطاء الأولوية للناس في عمليات التنمية ونتائجها: التنمية بوصفها نمواً اقتصادياً خطيّاً لا تتوافق مع الأبعاد الاجتماعية والسياسية المعقدة، التي تلحق الضرر بأسس الهويات والقيم الثقافية.

«يخلق التنوع الثقافي عالماً ثرياً ومتنوعاً، يزيد نطاق الخيارات ويغذّي القدرات والقيم الإنسانية، وبالتالي هو نبع للتنمية المستدامة للجماعات والشعوب والأمم.»

اتفاقية اليونسكو لحماية وتعزيز تنوع أشكال التعبير الثقافي 2005.

القيم والمحافظة على التراث الثقافي: التراث، الملموس وغير الملموس على حد سواء، إرث ومخزن للمعرفة وهوية مكان وشعب. يجب أن يجري تحديد الهوية والحماية جنباً إلى جنب مع التنمية الاقتصادية لأن التراث، الملموس وغير الملموس، هشّ، وغالباً ما يُدمَّر أو يضيع من غير قصد في الاندفاع إلى التحديث.

تبحث عن حلول محلية للأجندات العالمية: تساعد المقاربات الثقافية على جعل استراتيجيات التنمية ذات صلة بالمستوى المحلي. التنمية التي تستجيب للمكان والثقافة تمكِّن المجتمعات من الانخراط في العولمة بشروطها الخاصة هي.

تعترف وتعزِّز العدالة الاجتماعية والإنصاف: في إطار الأخلاق العالمية وفي الوقت نفسه تعزيز الحقوق والهويات الثقافية. إن تمكين الدمقرطة يمكِّن المجتمعات المحلية من ممارسة تأثيرها في نتائج التنمية. وتمكين النساء والجماعات الأصلية والمهمشة لتولي دورها الصحيح في المجتمع والاستفادة من برامج التنمية.

تغذي الثروة الروحية والفكرية من أجل القضاء على الفقر: الفقر ليس فقط نقصاً في الموارد الاقتصادية بل نقصاً في الحقوق والتأثير والمكانة والكرامة أيضاً. إن تغيير تصورات انعدام الأمن والوضع يمكّن الفقراء من الخروج من الفقر كما يفعل الاعتراف بالابتكار والإبداع.

تاريخ موجز للثقافة والتنمية

الثمانينيات وأوائل التسعينيات: أدركت الجهود الدولية في التحديث والتنمية الحاجة إلى وضع الناس في قلب عمليات التنمية ومعها أهمية الثقافة.

1982: شكّل المؤتمر العالمي للسياسات الثقافية في المكسيك علامة بارزة للاعتراف بعدم تجزئة الثقافة والتنمية.

1988-1998: أطلقت اليونسكو العقد العالمي للثقافة والتنمية للدعوة إلى مساهمة الثقافة في سياسات التنمية الوطنية والدوليّة. وهذا يؤدي إلى إنشاء وسائل وأدوات عرض ذات معايير دوليّة، مثل الإحصاءات الثقافية، وقوائم الجرد، ورسم خرائط للموارد الثقافية، بالإضافة إلى زيادة التركيز على الصناعات الثقافية.

1990: أصدر برنامج الأمم المتحدة الإنمائي تقرير التّنمية البشريّة الذي يؤكّد فكرة أن التّنمية توسيع للخيارات.

1992-1996: أعدت اللجنة العالمية للثقافة والتنمية التابعة للأمم المتحدة تقريراً يتبنى نظرة موسعة للتنوع الثقافي للتعرف على جميع أشكال الاختلاف التي استثنت الناس من عمليات التنمية ونتائجها.

1998: أقرّ المؤتمر الحكومي الدولي للسياسات الثقافية من أجل التّنمية في ستوكهولم بأن التنوع الثقافي ضروري للتّنمية مع التأكيد على قيمة التعددية الثقافية والتنوّع الإبداعي.

1999: أقـر المؤتمـر الحكومي الدولي لليونسكـو والبنك الدولي، الذي عقـد في فلورنسا تحت عنوان: «الثقافة مهمة: تمويل الموارد واقتصاديات الثقافة في التّنمية المستدامة» أن رأس المال الثقافي حاسم لدفع التّنمية المستدامة والنمو الاقتصادي.

2001: أقـر إعـلان اليونسكو العالمي بشأن التنوّع الثقافي أن الثقافـة والتنوّع الثقافي ضرورة أخلاقية وحيوية لتحقيق التّنمية الاقتصادية والاجتماعية.

2005: اعترفـت اتفاقية اليونسكو بشأن حماية تنـوع أشكال التعبير الثقافي وحمايتها بإسهام الثقافة في التنمية المستدامة ووضعت الثقافة والتنمية معاً في مركز اهتمامها.

التفويض الثقافي لليونسكو

وضعـت اليونسكو، وهـي الوكالـة الوحيدة التابعة لـلأمم المتحـدة ذات التفويض الثقـافي، سياسات وإجراءات تُظهر مساهمة الثقافة الفريدة في تطوير وإنشاء إطار مفاهيمي قوي لها.

الأدوات المعيارية

طـورت اليونسكو مجموعة متنوعة من المعايير والأدوات المعيارية بما فيها سبع اتفاقيات تدعم صياغة السياسات الثقافية الوطنية، وتشمل:

- حماية وتعزيز تنوّع أشكال التعبير الثقافي (2005).
- حماية التراث الثقافي غير المادي (2003).
- حماية التراث الثقافي المغمور بالمياه (2001).
- حماية التراث الثقافي والطبيعي العالمي (1972).
- حظر ومنع استيراد وتصدير ونقل الملكية الثقافية بطرق غير مشروعة (1970).
- حماية الممتلكات الثقافية في أثناء النزاع المسلح (1954).
- الاتفاقية العالمية لحقوق النشر (1952، 1971).

التوجيهات والسياسات التشغيلية

تساعـد وثائق السياسة والتوجيهات على جعل الأدوات المعيارية تعمل على أرض الواقع. وهي معاً تبلور رؤية اليونسكو لنموذج تنمية يراعي الثقافة ومساعدة الدول الأعضاء على تنفيذها.

الصناديق الدولية لدعم الاتفاقيات

أنشـأت الاتفاقيـات الصناديق الدوليّة في البلدان الأقـل نمواً والنّامية لدعم البرامـج المتعلقة ببعض اتفاقيات اليونسكو على المستويات الوطنية والإقليمية ودون الإقليمية، مثل الصندوق الدولي للتنوّع الثقافي، وصندوق التراث العالمي، والصندوق الدولي للتراث غير المادي.

مشاريع وبرامج اليونسكو الثقافية من أجل التّنمية

شاركت اليونسكو في مشاريع وبرامج تنموية كثيرة من الصناعات الثقافية إلى التقارب من أجل تعزيز التّنمية الاجتماعية والاقتصادية.

وتساعـد المشاريع علـى خلق فرص عمل وإيرادات، وتقوية سبل العيش التقليدية، وتعزيز ظهور قطاع ثقافي دينامي وتعزيز المجالات الموجودة.

تتنـوع مساهمـات اليونسكو في جميـع مناطق العالم على نطـاق واسع من دعم الحفـاظ على العمارة الأرضيـة مـع النســاء في أفريقيا، إلى العلاج مـن خلال التعليم الفنــي للأطفال بعد كارثـة تسونامي في إندونيسيا، ومن تعزيز الاقتصادات الإبداعية في المدن في جميع أنحاء العالم إلى الترويج للمتاحف البيئية في المناطـق الريفية. تأتي الأموال المخصصة لهذه المشاريـع بشكل أساسي من مساهمات الدول الأعضاء في اليونسكو. كما استفاد بعضها من التبرعات الخاصة.

التحالف العالمي للتنوّع الثقافي

يستهـدف خلق شراكات بـين القطاعين العام والخاصـ والمجتمع المدني لتعزيـز الصناعات الثقافية المحلية من أجل التنمية. بين عامي 2002 و2009، جرى تنفيذ 50 مشروع شراكة. تراوحت المشاريع من توسيـع نطاق وصـول الموسيقا الأفريقية إلى الأسواق الإقليمية والدوليـة إلى برنامج في ساحل العاج لبناء مجمع ثقافي للأنشطة الإقليمية والاقتصادية.

التراث العالمي

في إطار اتفاقية التراث العالمي، تنفِّذ اليونسكو مجموعة كبيرة من البرامج والمشاريع التي تعزز التنمية المحليّـة في أنحاء العالم جميعها؛ تـتراوح من حماية البيئة (حفظ التنـوع البيولوجي، والغابات، والمناطق البحريـة، والجزر الصغيرة)، إلى المناظر الطبيعية الحضرية التاريخيـة، والسياحة الثقافية، والسياحة البيئيـة، والحفاظ على التراث الثقافي. تساعد اليونسكو، بهذه المشاريع، البلدان في حماية تراثها الثقافي والطبيعـي، تحسـين سياساتها الوطنيـة وممارساتها الإدارية، وبنـاء القدرات، والتدريـب، ورفع مستوى الوعي بين المجتمعات المحلية، وبالتالي المساهمة في خلق فرص العمل وتوليد الإيرادات الاقتصادية.

التراث غير المادي

في إطار اتفاقية حماية التراث الثقافي غير المادي، تنفِّذ اليونسكو مشاريع مثل إحياء العروض التقليدية في ساحـة جامع الفنـا في مراكش، وصناعة الملابـس التقليدية في أوغندا، والحفـاظ على ترانيم فلاحي إيفواغـاو في مصاطـب الأرز في الفيليبـين؛ تلعب هذه المشاريـع دوراً حاسماً في تزويـد المجتمعات المحلية بوسائل اقتصادية ومعيشة مستدامة وفي الوقت نفسه ترسخ هوياتها الثقافية.

التراث الثقافي لإعادة الإعمار والمصالحة

يقـدم الـتراث الثقافي للناسـ الذين تضـرروا بسبب الصـراع أو الكـوارث الطبيعية شعـوراً بالهوية والانتمـاء الـذي يعطي معنى للجهـود المبذولة لإعـادة بناء دولتهم والعـودة إلى الحيـاة الطبيعية. تُظهر مشاريع اليونسكو التي جرى تطويرها في إثيوبيا (مسلة أكسوم)، وفي البوسنة والهرسك (جسر موستار)، وفي كمبوديا (أنغكور)، وفي أفغانستان (وادي باميان) وفي العراق (مجموعة متاحف) كيف يمكن للتراث الثقـافي أن يساعـد النـاس بعد الصراع على إيجـاد أرضية مشتركة وهدفاً مشـتركاً. في مثال آخر، يعزّز الـتراث الثقافي غير المادي المشترك بين الدول، مثل احتفال نـوروز، الذي يغطي مساحة جغرافية شاسعة

مــن أذربيجــان إلى الهنــد وإيران، قيم الســلام والتضامن ويساهم في الصداقة بــين شعوب ومجتمعات محليــة. تعمل اليونسكو أيضاً على تعزيز تعليم التنــوع اللغوي لتعزيز الحوار بين الثقافات وتوسيع الفرص في عالم غلب عليه طابع العولمة.

صــندوق تحقيــق الأهــداف الإنمائية للألفيــة (MDGF) - **النافذة المواضــيعية المتصــلة بالثقافة والتنميــة:** ضمن صندوق الأهداف الإنمائيــة للألفية والنافذة المواضيعية بالثقافة والتنمية، الذي أدارته اليونسكــو، يظهر 18 برنامجاً مشتركاً بين وكالات الأمم المتحدة مساهمة الثقافة في التّنمية على المستوى الوطنــي بهــدف تسريع التقدم نحو تحقيق الأهداف الإنمائية للألفية. بتمويل من إسبانيا بمبلغ 95 مليون دولار أمريكي، تُعزّز هذه البرامج الاندماج الاجتماعي والحد من الفقر عبر زيادة وتعزيز الموارد الثقافية. ويتحقــق ذلك بتشجيــع إدماج الأقليــات والفئات المحرومة في الحيــاة الاجتماعية والسياســية والثقافية، وتسخير الإمكانات الهائلة في القطاعات الثقافية لخلق فرص العمل والنمو الاقتصادي والحد من الفقر.

وضع الثقافة قيد العمل من أجل الأهداف الإنمائية للألفية مساهمة اليونسكو

يمكــن للثقافــة أن تســاهم في تحقيــق الأهــداف الإنمائيــة للألفيــة مــن خلال المســاعدة علــى بناء مجتمعــات محليــة قويــة تعتمد على ذاتها. تدمج مشــاريع اليونســكو مناهج ثقافية تســاعد على جعل اســتراتيجيات التخفيف من حدة الفقر وثيقة الصلة بالموضوع وأكثر فاعلية على المستوى المحلي لأنها تلبي الخصوصيات المحلية.

الفقــر والجوع: مشروع لتعزيــز التراث الحي غير المادي في المغرب يشمل الموسيقا التقليدية والرقص والاحتفــالات يوفــر فرص عمل بديلــة للعمال الزراعيين الموسميــين في وادي درعة. وقــد مكَّنهم ذلك من إطعام عائلاتهم خلال فترات القحط.

تقويــة النظــم المحليــة لإنتــاج الغذاء: تُعــدُّ الحدائق المنزليــة غير الرسمية في المناطــق الحضرية في منطقــة الأمــازون، التي تعــادل مساحتها مســاحــة مصاطب حقــول الأرز في الفلبــين وإندونيسيا، مناطق طبيعيــة ثقافية تمثل النظم المحلية للإدارة البيئية والاجتماعيــة والاقتصادية. عندما يجري تحسين هذه المناظــر الطبيعيــة الثقافية، فإنها تتيح مجموعة متنوعــة من أنظمة إنتاج الغــذاء وخاصة تلك التي تفيد النساء والأطفال بشكل مباشر.

التعليم الابتدائي الشــامل: أظهــر أحد مشروعات التعليم الابتدائي التي تستهدف مجتمعات السكان الأصليــين في جبــال الأنديز في بيرو، أن إدخــال المعرفة المحلية في المناهج الدراسيــة يساعد الشباب على الاعتزاز بقيم مجتمعاتهم وبناء ثقتهم في المؤسسات الحكومية.

المســاواة بــين الجنســين وتمكين المرأة: أقيمــت سلسلة ورش عمل إبداعية شبــه إقليمية في الكاميرون ومدغشقر ومالي لتشجيع مديرات الأعمال على لعب دور فعال في تطوير الصناعات الثقافية. قدمت ورش العمل أيضاً التدريب للعاملات الحرفيات على الابتكار وجودة المنتجات والتسويق.

تحســين صــحة الأم ومكافحة فيروس نقص المناعة البشــرية (الإيدز) والأمــراض الأخرى: تشجع البرامــج المشتركــة لليونسكو مــع منظمة الصحة العالميــة واليونيسيــف وآخرين الاستجابــة للمعتقدات

والممارسات الثقافية في مشاريع الرعاية الصحية العامة. هذا يُحسِّن فعاليتها، على سبيل المثال، استهدف أحدها في تنزانيا الحدَّ من وفيات الأمهات والأطفال حديثي الولادة. وكان للفنون التقليدية ومتاحف المجتمع المحلي فاعلية في رفع مستوى الوعي حول فيروس نقص المناعة البشرية/ الإيدز. ومن الأمثلة على ذلك معرض للرسومات في متحف فومبان المحلي في غرب الكاميرون والمسلسلات الإذاعية في جنوب شرق آسيا.

الاستدامة البيئية: إن التعامل مع الفقراء والضعفاء، مثل المجتمعات الساحلية المعرّضة لخطر الفيضانات والأعاصير وارتفاع مستوى سطح البحر، يمكّنهم من تعزيز حمايتهم من مخاطر تغيّر المناخ. أشرك أحد مشروعات دمج الحفاظ على البيئة والتنوع البيولوجي في منتزه ميدونجي بيفوتاكا الوطني في مدغشقر المجتمعات المحلية في موازنة توافر مياه الشرب مع ضرورة الحفاظ على الموارد الطبيعية. يتضمن المشروع نظام مراقبة من أجل التقييم المنتظم لتطور المؤشرات الاجتماعية والاقتصادية والبيئية المرتبطة بالأهداف الإنمائية للألفية.

الشراكة العالمية: يوفر برنامج مشترك بين اليونسكو والاتحاد الأوروبي مساعدة مدفوعة بالطلب تركز على بناء بيئة تنظيمية تمكينية لإنشاء وإنتاج وتوزيع الصناعات الثقافية في 63 دولة نامية.

على نطاق أوسع، تقوم اليونسكو ببناء شراكات مع مؤسسات التنمية الدولية مثل البنك الدولي وبنك الاستثمار الأوروبي ومنظمة التعاون والتنمية في الميدان الاقتصادي لتشجيع دمج الثقافة في أجندة التنمية العالمية على المستويين السياسي والتشغيلي.

الثقافة أولاً: الاتجاهات المستقبلية والالتزامات الدولية

ضع الثقافة في قلب التنمية: الثقافة استثمار أساسي للسلام والاستقرار، وهي شرط أساسي لنجاح التنمية البشرية. إن إدراج الثقافة بشكل أكثر وضوحاً وفعالية في برامج التنمية على المستويات المحليّة والوطنيّة والدوليّة أمر بالغ الأهمية لتحقيق التنمية المستدامة.

تقبّل التنوّع في المناهج ونماذج التنمية بالإضافة إلى الأشكال والممارسات الثقافية.

التكيف مع بيئات السوق: يتطلب تكييف السلع الثقافية التقليدية مع الأسواق الحديثة الدعم الفني والتصميم، فضلاً عن الخبرة القانونية والمالية. السياسات والتدابير ضرورية لتهيئة بيئة سوق تمكينية أساسية لنجاح المشاريع الصغيرة والمنتجين المبدعين.

دمج الثقافة في السياسات على المستوى القطري: الاعتراف الكامل بالمشاركة الوطنية ودون الوطنية أمر بالغ الأهمية لتعزيز السياسات والاستراتيجيات الفعّالة المراعية للثقافة من أجل التنمية مع الاتفاقيات الدولية لليونسكو التي تعمل كدليل. يمكن لفرق الأمم المتحدة القُطرية دمج الثقافة بشكل صريح في تمارين البرمجة المشتركة سعياً وراء أولويات التنمية في البلدان.

الاستثمار في بناء القدرات: بناء قدرات المجتمعات المحلية والبيروقراطيات الداعمة شرط أساسي للمجتمعات المستدامة.

الاستثمار في الثقافة: تتطلب الثقافة استثمارات طويلة الأجل في البنية التحتية المادية والتقنية، والتدريب، وبناء القدرات من أجل تحقيق الإمكانات الاقتصادية والاجتماعية.

تشجيع المشاريع القائمة على الثقافة: مشاريع لخلق وتقوية الثقافة والصناعات الثقافية والسياحة الثقافية يجب أن تُضمَّن في الجهود الثنائية والمتعددة الأطراف التي تساعد البلدان في تحقيق أهدافها التنموية.

تسهيل الحصول على التمويل: التمويل المبتكر والشراكات بين القطاعين العام والخاص ضروريان لتحسين وصول رواد الأعمال الثقافية إلى رأس المال. الأشكال التقليدية للاستثمار في الثقافة مثل الإعانات غير كافية. تتلقى الثقافة 1.7٪ فقط من المساعدة الإنمائية الرسمية، على الرغم من أنها تمثل 6-2٪ من الناتج القومي الإجمالي في بلدان كثيرة.

تطوير الأدلة والأدوات: تعد عدسة برمجة التنوع الثقافي لليونسكو أداة مهمة للمساعدة في تطوير الاستراتيجيات الوطنية. يوفِّر دليل سياسة اليونسكو للثقافة والصناعات الإبداعيّة لصانعي السياسات نهجاً عملياً لتعزيز الاقتصاد الإبداعي. مجموعة مؤشرات الثقافة والتنمية لليونسكو هي أداة لتقييم ووصف مساهمة الثقافة في عمليات التنمية.

تُعدُّ قيادة اليونسكو أمراً بالغ الأهمية لتمكين مسارات دمج الثقافة في جهود التنمية.



wild

أبناء الكورونا



تأليف: ستيفاني أتين
ترجمة: آلاء أبو زرار •

ستيفاني أتين : كاتبة و روائية وصحفية فرنسية من مواليد 8/آذار 1975
من أهم أعمالها : الحرب الثالثة - أسوار.

نحن الآن في العام 2023، وقدهزمنا في العام المنصرم فيروس كورونا هزيمة فادحة، وانتصرنا عليه بـأن أرسلناه ليقبع في المختبر بعد عامين من الصراع المستميت بغية انتزاعه من أجسادنا ومن مجتمعنا. أصدقكم القول إنه كان مصمّماً على القضاء علينا. كما لو أنه شعر باقتراب نهايته، استطاع قبل إطلاق اللقاح الأول أن يجد أجساماً جديدة تستضيفه ليطور نسخة منه، وهي نسخة أكثر تطوراً وخبثاً وأفضل تسلحاً، وبدأ يتسلل بيننا من جديد بينما كنا نظنّ أننا انتصرنا عليه. فتوجب على الباحثين من كل الأمم أن ينقلبوا إلى قادة حرب وأن يتسلّموا قيادة العمليات كي نبلغ أخيراً نهاية هذه الجائحة المجهرية بعد أن كنّا قاب قوسين أو أدنى من التشكيك في سيطرتنا عليها. كان الصراع قاسياً ومرهقاً إلى حدّ أن بات الانتصار على الفيروس بمنزلة عيد دولي. حتى إن معظم الدول قررت في اتفاق مشترك بينها أن تمنحه يوماً عالمياً بعنوان: «إيقاف كوفيد». للمرة الأولى في التاريخ أُنشئ اتحاد على مستوى الكوكب للتصدّي لتهديد لا مرئي وشمولي. تجنّدت البشرية للتّو في حربها العالمية الثالثة التي تم التنبؤ بها لمرات عدة ولكن بصورة غير متوقعة البتّة. بعد هذا النصر كنا على قناعة بأن كل شيء سيتغير. وأنه ستكون هناك

• مترجمة سورية.

مرحلـة ما قبل كورونــا وما بعدها. ولكنكم تعرفـون الحكمة التي تقول: «الطبع غلـب التطبّع»، إنها مقولة صحيحة ويمكن تطبيقها على البشر والفيروسات على حدّ سواء...

نحــن في عــام 2023 وقد استعادت طبيعتنا حقوقها. وعلى اعتبارنا من الثدييات الوفية فقد أخذنا نقـع من جديـد في شرّ أعمالنا متعجّلين في ملاحقــة التطور الأبدي الذي يؤكد علــى أننا نتمتع بصحة جيـدة. فتـم اتخاذ بعض القرارات أو المبادرات هنا وهناك للحـثّ على التغيير ولكن ما من شيء يثبت حقاً أننا فهمنا الدرس. ففيروس كورونا لن يترك في النهاية سوى بصمةٍ يصعب محوها، ويؤسفني أن أعلـن لكـم إننا سندفع الثمن. أنا والآخـرون نعلم بأننا سوف ندفع الثمن حتــى وإن كنّا ما نزال نجهل كيف سنفعل ذلك...

ينبغي لي اليوم الذهاب إلى المدرسة. توجّب عليّ أن أسلك الطريق واضعةً سمّاعتَي في أذنيّ كي أهرب من الواقـع وأغـرق في أفكاري المريحة أكثر من العالم الذي خُلقت فيه. كان علـيّ أن أقلق بخصوص إجادتي للغة الأسبانيــة وبخصوص عبارات اللوم التي تراكمت في بطاقة مراسلاتي، وبخصوص تحذير أهلي: «زلّة واحدة أخرى وسوف تُحجرين»، وهو العقاب الرائج حالياً، إلا أني لا أبالي. أنا لا أبالي لأن لدي ما هو أهم لأفكر فيه.

أتــت عصافير لتحطَّ أمامي على حافة نافـذة الصالة، عرفت منها عشراً، ولكن ثمة عصافير جديدة صغـيرة. لم تـأت لتشحذ الطعام فأنا لم أقدم لها شيئــاً يوماً. إنها هنا كي تتقافز معلنة عن أمر جلل. أتت لإخطاري بصخب بأن الاستحقاق قد اقترب وأنه ينبغي لنا أن نتهيأ. مضت أيام على هذه الحال، ولم أفهم كل شيء بالتفصيل ولكني أدركت المعنى العام.

كذبــت عليكم عندما أخبرتكم بــأن لا شيء قد تغيّر فهذا ليس صحيحاً كليــاً. تم القضاء على فيروس كورونــا ولكنه خلّف شيئاً ما، شيئاً يشبه تياراً هوائياً، هو انطباع بأن الباب بقي مواربأ ليأتينا بنتائج درس من الذل كنا قد رفضنا تلقيه.

ارتديــت حقيبــة ظهري وخرجت من المنزل. ما إن وطأت قدمي الدرج حتى بدأت قطط الحي تتدفق. أخذت تموء رافعة أذيالها عمودياً كما لوأنها تحاول التقاط موجة المذياع وهي تتبعني. كانت القطط تقفز وتركـض من ســلّات القمامة إلى السيارات ومن الأرصفة إلى الحواجز. كانت تشكّل موكباً يزداد كبراً كل يــوم. لم تكــن القطط تقترب مني مطلقاً، بل كانت تحافظ على مسافاتها، وإن أنا توقفت في سيري، كانت تتجمـد مكانهــا وتتأملني بأعينهــا الكبيرة اللماعة كالماس منتظـرة أن أعاود المســير. وإن اتجهت نحوها تخلي الطريق. ينتابني انطباع فضولي بأني أجذبها بقدر ما أفزعها. لا أعرف ماذا تريد مني، وفي المقابل الأكيـد هــو أنها تحرص علــى مرافقتي حتى أطـراف الغابة التي تحـدّ منطقة سكني، ومــا إن أصل حتى تتبـدّد كالســراب منهيةً مهمتهــا في حراستي. تهرب راكضة بعـد أن تخفض ذيولها وتطلـق مواءً حاداً... وشبــه خائب. هذه هي حالي وحال الآخرين أيضاً. فنحن جميعنا نتعرض لهذه الظواهر الغريبة منذ عدة أسابيــع. فالحيوانات تحيــط بنا بقدر خوفها منا، تدعمنا بقدر ما تحذرنــا. حتى كلبي قد تغيرت طباعه. فهــو يئنّ في حضــوري طوال الوقت ويتنحى جانباً وهو يضرب الأرض بقدميه رغبة منه في المجيء لرؤيتي. وإن بادرت أنا بالاقتراب منه أسرع ليختبئَ في سلّته.

أعلم فيما تفكرون: «هل أخبرتم أهاليكم بذلك لأن الأمر غريب بأيٍّ حال أليس كذلك؟ » كيف أقول هذا؟.. أنـا والآخـرون نعلـم في أعماقنا أن اللحظة لم تحن بعد. لدينا ما نفعله قبل، شـيء يجبرني على أن أصف لكم ما جرى، أعلم فقط أن هذا ما يجب القيام به وذلك بعد أن نتمكن من السماح لأنفسنا بالحديث عن الأمر.

التفـتّ نحو الغابة. كانت مظلمـة في هذا النهار الشتوي البارد. أسمع صـوت تكسر الأغصان وحفيف أوراق الشجـر التـي تهتز بفعل الريـاح التي أتت لتعصف بالمكان. هذه الرياح التي لم أعـد أتلقاها كتيار هوائـي بسيـط، بل كنذير وتدفق وقـوة حية تتمتع بلغتهـا الخاصة بها. وهي لغة أصبحـتُ على مقربة من فهمهـا.. الأمـر نفسـه في كلّ مـرة. طالمـا أني لم أجتز حاجـز الغابة، تقلقنـي النباتات وتبـدو لي مريبة أو غاضبـة فتعطينـي انطباعـاً بأنها تتناقـش حول الحكم الأخير. ولكـن ما إن أضع قدمـي على الطرف الآخـر حتى ينقلب العالم ويجعلني أنزلـق في بعدٍ جديد، فأصبـح عندها جزءاً لا يتجزأ مـن الغابة ومن أحـد مكوناتها، أمتزج بها وتتأصل بي. عندها تكـف الأشجار عن إثارة قلقي وتصبح لطيفة، ترمقني بكل عظمتهـا وتبدو وكأنها تدلني علـى الطريق كي أسلكها. تشبه أغصانها أذرعاً طويلة تُفتح أمامي وتدعوني للدخول ولملاقاتها ولولوج عائلة الكلوروفيل الواسعة.

نـودّ أنا والآخرون لو نكـون أشجاراً أو بأيٍّ حال أن نعمل مثلها، فهي اجتازت تاريخ الأرض وساهمت في بنـاء التوازن الهائـل في نظامها البيئي الذي تحافظ عليه اليوم في أعـالي القمم. فالمطر ينهمر من تبخّر أوراقهـا، والأوكسجين ينبعث مـن امتصاصها غاز ثاني أوكسيد الكربون. تفعل كل هـذا دون أن تؤذي أياً كان أو تسبـب الضـرر لأيٍّ كان. هي لا تستولي علـى شيء بل تتعاون، ولا تدمّر شيئاً بل تحسّن. أجل نود أنا والآخرون لو نصبح أشجاراً لأننا نعتقد بأن الحضارة يجب أن تستلهم نهضتها من الأشجار.

توغلـت أكثر وبدأ الفيء يغلفني وأصبحـت النباتات كثيفة إلى حدّ أني لم أعد أميز السماء فوق حاجز الأوراق. في العـادة أخشـى العتمة ولا أحب الظلام، أكره ألا أرى ما حولي، إذ أني أشعر بأني فقدت إحدى حواسّي وأخاف من عدم مقدرتي على استعادتها. ولكن الأمر هنا مختلف، فالظل يشكّل نوعاً من الحماية، مثـل غطـاء يحميني من العالم، مثـل فقاعة أسمح لنفسي فيها بأن أكون علـى سجيتي، وهذا بمثابة عزاء كبـير لي فأنـا لم أعد أعرف حقاً مـن أكون. منذ عدة أشهر كنت أطمح لامتهـان التمثيل أو الكتابة، أو أن أصبـح رحالـة أجوب العـالم. لم أكن أفكر إلا في الاحتفال مـع أصدقائي، كنت لا مباليـة تماماً بالمستقبل لأن ثقتـي به كانـت عمياء، كما أني كنت أعشق تناول الأغذية المصنّعة. أمـا اليوم فأنا أتقيأ لدى ابتلاعي أي مـادة مضافة. حتى الصودا تجعلني أمرض. كان طبيبي مقتنعاً بأني أعاني من حساسية واقترح عليّ القيـام بفحوصات للكشف عن المشكلة، ولكني رفضـت. لأني أعلم في أعماقي جيداً أن هذا لن يغيّر شيئاً. بل أنا التي تتغير ولا يمكن للعملية أن تُقلب رأساً على عقب.

-مرحباً روز

استـدرت فجـأة وقد كنت مأخوذةً بأفكاري فلـم أسمعه يقترب. (ليو) هنا بحفاوتـه وابتسامته اللتين عهدتهمـا. إنـه صديقي المفضل ونحن معاً منذ المدرسة الابتدائية وقد تصـورت كل صديقاتي أننا نتواعد لأنهن لا يفهمن شيئاً من الصلة السامية التي تجمعنا.

سألني:

-أنت أيضاً تلقيتِ النداء؟

سُعدت لرؤيته إلى درجة أن ظلال الغابة بنفسها أضيئت.

-لنقل إني استيقظت وفي داخلي نية حاسمة بالمجيء لأضيع هنا.

-يبدو أن كلانا تائه.

تبادلنا الابتسامة وتابعنا نزهتنا الغريبة

-برأيك إلى أين نحن ذاهبان؟

أجابني على نحو طبيعي للغاية:

-إلى حيث يجب أن نكون.

-أتظن أن الآخرين سيكونون هناك أيضاً؟

-نعم....

لطالما كان (ليو) أكثر نضجاً مني، يسبقني دوماً ويفوقني ذكاءً أيضاً. وعندما علمت بأننا عانينا من «الأعراض» نفسها، طمأنني ذلك وتوقفت عن القلق. فالغريب بات عادياً: «وضعنا العادي».

سألني (ليو):

-ماذا فعلت بهاتفك المحمول؟

-أغلقته وفككته وطمرته تحت أطنانٍ من الألبسة في داخل خزانتي. سأقع في مأزق عندما ينتبه أهلي إلى أني لم أعد أستخدمه، فأنا حصلت عليه في عيد الميلاد.

-لديّ نظرية حول آلام الرأس التي تسببها الهواتف المحمولة. أعتقد أن الموجات التي تصدرها تشوّش أدمغتنا. تنتابني نوبات الشقيقة في كل مرة أكون بالقرب من هوائي شبكة الإنترنت.

-هل لديك نظرية حول الباقي أيضاً؟

توقف عن السير فحذوت حذوه. اسودّت نظرة عينيه فجأة ولم يكن ذلك بسبب ظلام الغابة.

-أعتقد أننا نمر بحالة طفرة.

-بحالة ماذا؟

-كلما مرت الأيام أصبحنا أقل شبهاً بآبائنا. ألم تلحظي هذا؟

-طفرة؟ ... أتقصد طفرة جينيّة؟

-أجل.

-ولكن لماذا لا تصيب إلا من هم لم يبلغوا عشرين عاماً؟

-لأنها لا تظهر إلا خلال تغيّر في الجيل.

-ولكن أعراضنا حديثة العهد.

-ربما لأنها بدأت في الظهور مع تفشّي فيروس كورونا. وربما لأنه هو من قام بتفعيل الطفرة مثلما نضغط على قاطع الكهرباء. وبعد عدة أشهر سنبدأ بالشعور في آثار هذه الأعراض!

كانت كلمات (ليو) ترنّ في داخلي كصدى يضايقني ويستفزني، فهي مليئة بالمعاني وتفيض بالمضامين. تابعت المسير.

أكد دون أن يتحرك:

-تعلمين أني محقّ.

-سواء أكنت محقاً أم لا، يجب أن نتقدم.

-أنت خائفة، لا ينبغي لك ذلك.

-لست خائفة، ها أنا أسير.

سار (ليو) على خطاي واختفينا بين الأشجار. هو يملك القدرة على تهدئة توتري وعلى إسكات أسئلتي. ولو كان في الإمكان لأمضيت هنا ما تبقى من حياتي.

توغلنا في المضي لمزيد من الوقت في صمت شبيه بصمت الرهبان إلى أن شعر كلانا في الوقت نفسه بأن الرحلة تشارف على النهاية. إلى الأمام، كانوا في انتظارنا. اجتزنا حاجزاً نباتياً أخيراً وبقينا مشدوهين: فقد وجدنا نفسينا أمام فجوة واسعة في الغابة تعجّ بمئات الأطفال والمراهقين. وكأنها روضة تعج وتغلي ولكن الضجيج لم يكن يبلغ مداه عشرة ديسبلات بفعل اتجاه الرياح. قفز قلبانا واستنفرا فرحَين. تقدمنا مقتربين من أشباهنا كما لو أننا التقينا بعائلة ضائعة منذ وقت طويل. تسللنا في المجموعة كما يغرق المطر في المحيط.

لا تتصوروا إلى أي حدّ كنا سعداء «نحن» لأنه لم يعد من وجود للفظة «أنا» من الآن فصاعداً. حتى أننا لم نعد ندري من منّا هو هذا الـ «أنا». كل الكلمات التي تخرج من أفواهنا كانت تصرّف بصيغة الجمع، كل أفكارنا كانت تدور حول ما نشكّله من كينونة. هذه الفسحة معزولة تماماً، كرة قيد التكوين. سنخلق هنا من جديد ولن يعود شيء كما كان من قبل. تجمعنا على بعضنا بعضاً مثل النوى لنشكّل مركزاً يولّد نوعاً جديداً.

كل ما يحيط بنا من حياة فطرية يهرع إلينا مشدوهاً يختبئ خلف الدغل ولكنه حاضر يراقبنا بينما نحن نلاحظ حركته. كل ما يحيط بنا يملؤه الأمل والتخوّف متسائلاً إن كنا سنتمكن من إنقاذه. علت رؤوسنا أمواج من الطيور تحوم في دوائر. بدأ الدوار يتملّكنا فتماسكنا بالأيدي.

أكّد (ليو) قائلاً:

-مهما جرى تذكّروا أن هذا من أجل مصلحتنا.

انقبض قلبنا وشعرنا وكأننا نغوص في الأعماق. تصاعد التوتر ونحن نغوص نحو أنفسنا ولم نعد نرى شيئاً فتهاوينا أرضاً غير شاعرين بأيٍّ صدمة.

عندما استعدت تواصلي مع الواقع بعض الشيء وجدت نفسي في منزلي جالسةً على الأريكة. ما زلت أضع معطفي على ظهري ولم أقوَ على تذكر كيف عدت. نظرت لساعة الحائط، إنها الحادية عشرة، إذن أنا لم أغب سوى ساعتين. أشعر بأنني عدت من نهاية الأبدية. حاولت النهوض ولكني كنت أزن أطناناً، لذا قرّرت ألّا أتحرّك. تحقّقت من أن كلبي ينام عند قدميّ وهذا ما لم يحدث منذ أسابيع. أخذ الضباب

الذي كان يغلف ذهني يتبدّد رويداً رويداً ليتركني أدرك يقيناً الحقيقة: مما لا شكَّ فيه أن حمضنا النووي تعرض لطفرة بات بفضلها بمقدور الأرض أن تتواصل معنا، نحن مبعوثوها. لم يكن فيروس كورونا سوى نذير. كان ينبغي للبشريّة جمعاء أن تتذكر أهمية الخضوع وأن تعي فداحة أخطائها وعيوبها ووقاحة تصرفاتها. كان لا بدّ أن تتلقى إنذاراً لتحظى بفرصة كبيرة لتتغير وهي فرصة فضّلت البشرية تجاهلها. الأرض متعبة وقد أتتني رسالتها في أعماقي وكلما منحها عقلي تأويلاً أكثر وضوحاً كلما استشعرتُ قوةً هائلة تتصاعد في داخلي مثل دماء حارّة. نحن أول فيروس سترفض البشرية قتله. نحن أول فيروس لن يعثر له على أي علاج ممكن. نحن أول فيروس لا يمكن لعدواه أن تجد لها سداً. يكفينا أن نلمس طفلاً آخر أو مراهقاً آخر كي تدبّ الحياة في الطفرة التي تميز جيلنا. نحن الفيروس الذي خُلق ليقلب كل شيء رأساً على عقب وليدمّر كل شيء إن لزمه الأمر. نحن جاهزون لننتصب في وجه الكبار وسلطتهم وفي وجه شعورهم بالفوقية لأن العالم الحي بأكمله إضافةً إلى القوى الطبيعية، هم في صفّنا. ما نحمله من جينات جديدة تشكل الدليل على ما نعرفه والأدوات التي تخوّلنا إتمام مهمتنا في آن معاً... والأسلحة التي نلجأ إليها إن بدا ذلك ضرورياً.

سمعت سيارة أمي تصل وتتوقّف على بعد كيلومترين. بعد ثانية انتصب كلبي واقفاً فقد شعر بها هو أيضاً ولكني سبقته ببعض الوقت وهي علامة طيبة جداً. لا بدّ أن المدرسة قد أعلمتها بتغيبي لأنها تشعر بغضب كبير. ستطيح بي كالإعصار، كعاصفة هوجاء دون أن أعرف شيئاً عما قد جرى. سأخبرها بالحقيقة. جميعنا سيقول الحقيقة. سينفجر اليوتيوب اليوم بالأخبار وستتجمد الشوارع على وقع خطانا. ولن يتحدث الصحفيون على مدى أسبوعين سوى عنّا نحن (الرسل) المكلفين بإخباركم بأنكم على وشك الاختفاء من الوجود. نحن مكلفون بإخباركم بأنه عليكم إخلاء المكان لحكم الباكتيريا وذلك بعد 65 مليون سنة من السيادة الفاسدة إلا في حال قررتم أن تتغيروا. يجب عليكم أن تُبدوا جدارتكم إن أردتم الانتقال من حالة الأنواع المتطورة من الكائنات إلى حالة الأنواع المحميّة.

ستكتشفون اليوم أنَّ (الرّسل) قد خُلقوا وباتوا قيد التفعيل. اخشونا، فنحن هنا كي نحكمكم. ■



بناءُ هويتهِ كفتىً:
تمثيلاتُ الذُّكورةِ في أدبِ الأطفالِ

تأليف: آن مــاري ديـون

ترجمة: كاتبة وجيه كاتبة •

آن مــاري ديون: حصــلت على درجة الماجســتير في التربيــة من جامعة (مونكتــون) كندا. بعد ذلك حصــلت على درجة الدكتوراه في علم النفس التربوي من جامعة (لافال) كندا. تشــغل منصب أســتاذ مساعد في تدريس اللغة ومحو الأمية في كلية التربية (كندا - أوتاوا)، مهتمة بشكل أساسي بتدريس وتعليم القراءة، درست التمثيلات الاجتماعية في أدب الأطفال.

ملخَّص

ينقلُ أدبُ الأطفالِ تمثيلات تتعلّقُ بالذُّكورةِ بوصفه منتجاً ثقافيّاً. إذاً، ما هذه التمثيلاتُ؟ وكيف تؤثرُ في بناءِ الهويةِ الجنسانيّةِ للفتيانِ؟ يعَدُّ أدبَ الأطفالِ مُسهماً إسهاماً كبيراً في التنشئةِ الاجتماعيةِ للأطفالِ والمراهقــين، فمــن المهمِّ معرفةُ المعايــيرِ الاجتماعيّةِ التي يسمحُ بعرضها. تتناولُ هــذه المقالةُ الموضوعَ من خــلالِ الأخذِ بالحسبان أولويــةَ الجنسِ الذكوريِّ في أدبِ الأطفالِ، وتحلّلُ تمثيــلاتِ الذكورةِ التي لوحظتْ استناداً إلى النظرياتِ التي تُشكلُ جزءاً من منظورِ البناءِ الاجتماعيِّ للهويةِ الجنسانيّةِ.

الكلماتُ المفتاحيّةُ:

- الذُّكورةُ.
- أدبُ الأطفالِ.
- الهويّةُ الجنسيةُ.
- الذكورةُ المهيمنةُ.
- الهيمنةُ الذكوريةُ.

• مترجمة سورية .

لطالما عُدَّ أدبُ الأطفالِ أدباً أقلَّ أهميّة، لكنه اكتسبَ في الآونةِ الأخيرةِ مكانةً اجتماعيةً كبيرةً، والآن اعتُرِفَ به كجزءٍ لا يتجزأ من التراثِ الثقافيِّ والأدبيّ، ومن الأدبِ العام أيضاً، حيث اكتسبتْ كتبُ الأطفالِ أهميــةً خاصــةً سواءٌ في البيئةِ الأسريــةِ أم المدرسيةِ أم داخلِ المنظماتِ المجتمعيــةِ التي تعملُ مع الأسرِ. في الواقــعِ، عــدَّ المهتمون بتنميةِ الأطفالِ والمراهقــين ورفاهيتهم أن الكتابَ رهانٌ آمــنٌ، على الرغمِ من منافســةِ أنــواعِ الترفيهِ الأخرى كالرياضةِ أو الموسيقا أو ألعــابِ الفيديو. إنما، وكما أشار (كالاتاكيس - 2009) لا تقتصــر مهمــةُ كتبِ الأطفالِ على سردِ القصصِ أو الترفيــهِ أو بناءِ المعرفةِ الأدبيةِ والثقافة، بــل إنّهــا أيضــاً أدواتٌ تنقــلُ للأطفــالِ وللمراهقين قيمــاً عميقة تتعلــق بجوانب مختلفة مــن المجتمع. علــى مدى العقــودِ الماضية، أدتِ الأبحاثُ التــي أُجريت معظمها في البلدانِ الناطقــةِ بالفرنسيةِ والدولِ الأنكلوساكسونيةِ إلى إدراك أن أدبَ الأطفالِ يشكِّلُ أداةً للتنشئةِ الاجتماعيةِ بعيدةً كلّ البعد عن أن تكون تافهــةً. وقد ثبُت أن هذا الأدبَ ينقلُ القيمَ والأيديولوجيــاتَ التي يتم التعبيرُ عنها صراحةً أو ضمناً من خلال النصوصِ والصورِ التي تزوّدُ العالمَ الأدبيَّ المكّرسَ للقراءِ الصغارِ، وينطبقُ هذا الأمرُ لاسيما مع القيــمِ والأيديولوجياتِ المتعلقةِ بــأدوارِ الجنسين، أو العلاقاتِ الاجتماعيةِ فيمــا بينهما، أو تمثيلاتهما. في دراســةٍ أجريت في (الكيبيك) حولَ البنــاءِ الاجتماعــيِّ للأنثى والذكر، لاحظ (ديسكاريز) و(ماثيو) (2010، صــ 60)، فيما يتعلق بأدب الطفلِ أنه «مــن الواضحِ أنَّ كتبَ المغامراتِ والحركةِ لا تزالُ تُكتبُ إلى حــدٍّ كبيرٍ حولَ شخصياتٍ ذكوريــةٍ، في حين أنَّ الحكاياتِ الخرافيةَ التــي أُعيدت كتابتها في إصدارٍ جديدٍ لا تزال تعاني من الصورِ النمطيةِ للمرأة». ويُبرزُ (جونستون) و(مانجات) (2002) من جانبهما تعرُّضَ الأطفالِ والمراهقين لأدبٍ كتبهُ الرجالُ بصفةٍ رئيسةٍ حيثُ الأبطالُ هم في المقامِ الأولِ من الذكورِ.

علــى الرَّغمِ من هــذه الهيمنةِ الذكوريّةِ على أدبِ الأطفالِ، نلاحــظُ أن قليلَ من الباحثينَ قد تناولوا موضــوعَ الذكوريةِ الموجودةِ فيه. كما يشيرُ (ستيفنز) (2002)، وفي ظل تأثيرِ الحركةِ النسائية، ركزت الدراساتُ الجنسانيةُ في أدبِ الأطفالِ في الغالبِ على تمثيلِ الإناثِ، وهو أمرٌ غير مستغربٍ، نظراً لتأثيرِ الحركةِ النسائيةِ على الثقافةِ والأدبِ منذ أواخرِ الستينياتِ. ولكن، وفقًا لـ (تريمبلاي 2011)، لا يرجعُ السببُ في ذلكَ إلى أن الذكورةَ لا تثيرُ الاهتمامَ. في الواقعِ، منذ الثمانينيات، تساءلَ العديدُ من الباحثينَ عن هذا الموضوعِ الذي أثّر في الثقافةِ الشعبيةِ على نحو متزايد.

نعالجُ في هذه المقالةِ الموضوعَ من خلالِ إجراءِ استعراضٍ أدبيٍّ لمختلفِ التمثيلاتِ الذكوريةِ الموجــودةِ في أدبِ الطفلِ. لكــن، قبلَ أن نفعلَ ذلك، نسلِّطُ الضوءَ على العناصرِ النظريةِ التي تقومُ عليهــا دراسةُ بنــاءِ الهويةِ الجنسانية، ونظراً لأنّ الذكورةَ والأنوثــةَ مفهومان يجدانِ معنييهما عن طريــقِ التواصلِ (بورديــو، 1998)، فإننا نُسلِّطُ الضوءَ على أوجــهِ الاختلافِ بين الجنسين، التي لوحظــت في كتــبِ الأطفالِ. وفيما بعــد، نقومُ بتسليطِ الضــوءِ على تمثيلاتِ الذكــورةِ التي أبرزت في البحــثِ المذكــورِ أعلاهُ. وللحصولِ على تقييم، نُنشئُ نقاطَ الارتــكازِ بين تمثيلاتِ الذكورةِ هذه والعناصرِ النظريةِ التي حُددت.

بناءُ الهويّة الجنسانيّة

يمكنُ تصنيفُ النظرياتِ التي تهدفُ إلى تحديدِ الهويةِ الجنسانيةِ وفقاً لوجهاتِ النظرِ المتباينة، بدءاً مــن النظريةِ الماهوية[1] الخالصة، وانتهاءً بنظريةِ البنــاءِ الاجتماعيّ الراديكاليّ، وهو أمرٌ لا يخلو من إثــارةِ نقاشــاتٍ متباينةٍ حولَ الطبيعةِ والبيئة (ديمرز، 2009). فمن وجهةِ النظرِ الماهويةِ تُستبعدُ فكرةُ نوعِ الجنسِ بحدٍّ ذاتها، وبدلاً من ذلك تُفضَّلُ التعريفاتُ المحددةُ للأنوثةِ والذكورةِ بناءً على الاختلافاتِ البيولوجيــةِ التي من شأنها أن تعدِّلَ السلوكَ البشــريَّ وإمكانياتِ التعلم. وهكذا، فمنذ الولادة، وبحسبِ ما إذا كان فتىً أو بنتاً، سيتمتعُ الطفلُ بسماتٍ طبيعيةٍ ومستقرةٍ وثابتة، مما يضمنُ تطورَ طبيعةٍ ذكوريةٍ أو أنثويــةٍ على نحوٍ أساسيٍّ. وجهةُ النظرِ هذه لم تحــظَ بتأييدٍ إجماعيٍّ في الساحةِ الفكرية، فقد ظهرتْ وجهــاتُ نظــرٍ أخرى على مدى أكثر مــن أربعينَ عاماً. وترتبــطُ وجهاتُ النظرِ هذه بالبنــاءِ الاجتماعيِّ والثقافيِّ للهويةِ الجنسانية، التي تؤدي إلى إدراكِ مفهومي الأنوثةِ والذكورةِ في نهجٍ متعدِّدِ الأبعاد.

عندمــا يُنظرُ إلى الهويــةِ الجنسانيةِ من منظورِ البناءِ الاجتماعيِّ، ينصــبُّ التركيزُ على مفهومِ نوعِ الجنسِ، الذي يختلفُ بوضوحٍ عن مفهومِ الجنسِ البيولوجيّ. يميز (أوكلي) (1972، ص 16) فيما يلي بــين الجنسِ الاجتماعيّ والجنسِ الفيزيولوجيّ: «الجنسُ هو كلمةٌ تشيرُ إلى الاختلافاتِ البيولوجيةِ بين الذكــورِ والإنــاث [...] الجنسُ هو مصطلــحٌ يشيرُ إلى الثقافة، فهو يتعلَّــقُ بالتصنيفِ الاجتماعيّ للذكرِ والأنثــى. وبعبــارةٍ مماثلــة، يضيفُ (بوسكلــير – 2006) أنه في حــين أن الجنسَ والنوعَ قــد تم عدّهما بالفعلِ على أنهما بعدانِ لا ينفصلانِ عن بعضهما بعضاً (ترتبطُ الذكورةُ بالرجلِ والأنوثةُ بالمرأة)، فإنَّ الدراســاتِ المتأصلــةَ في نظرياتِ النوعِ الاجتماعيّ جعلت من الممكــنِ فصلَهما، ممّا يسمحُ أيضاً بإدراكٍ أفضلَ للشخصيةِ المبنيةِ للهويةِ الجنسانيّة.

تُعَــدُّ دراســةُ الذكــورةِ موضوعــاً جديــداً نسبيــاً، ينــدرجُ ضمــن دراســاتِ الذكوريــات[2]، وهــو مجــالُ بحــثٍ نشــأ نتيجــةً للحــركاتِ النسائيــةِ في السبعينيــات. تتنــاولُ دراســاتُ الذكــورةِ المسائــلَ الاجتماعيــةَ مثــل أدوارِ الجنســين والعلاقــاتِ بينهمــا، والسلطــةَ الأبويــة، وتشكيــلَ الهويــةِ الذكوريــة (فيليبــس، 2009). يوضــحُ (كونيــل) فيمــا يتعلــقُ بتكويــنِ الهويــةِ الذكوريــة، أنَّ الذكورةَ هي نتاجُ التعلّمِ الاجتماعيِّ، وأنه من المقبولِ الآنَ التحدث عن الذكوريةِ بصيغةِ الجمع. فبالنسبةِ لــهُ، يتــمُّ إعادةُ تعريفِ الذكوريةِ باستمرارٍ وفقاً للسياقــاتِ التاريخيةِ والثقافية، ومع ذلك – كما يشيرُ – يميلُ شكلٌ معينٌ من الذكورةِ إلى فرضِ نفسهِ على نحوٍ أوضحَ من غيره، وهذا ما نسميه بالذكورةِ المهيمنة. مــن خــلالِ تقــديمِ مفهــومِ الرجولــةِ المهيمنــة، يؤكــد (كونيــل – 1987) علــى الطابــعِ الموحّــدِ والثابــتِ والمقيّــدِ والتقليــديِّ للذكــورةِ التــي تسكــنُ المخيلــةَ الجماعيــةَ للمجتمــع.

1 – النظرية الماهوية: هي وجهة النظر القائلة: إن لكل كينونة مجموعة من السمات الضرورية لهويتها ووظيفتها.

2 – دراســات الذكوريــات: دراسات الرجال وغالباً ما تسمى دراسات الرجــال والذكوريات في الأوساط الأكاديمية، هو مجال أكاديمي متداخل التخصصات مكرّس لبحث الموضوعات المتعلقة بالرجال والذكورة والنسوية والنوع الاجتماعي ودراستها.

غالبـاً مـا يُنظرُ إلى الذكـورةِ المهيمنةِ على أنها عُـرفٌ اجتماعيٌّ، فهي تهيمنُ على الأنـواعِ الأخرى من الذكـورةِ (الذكورية التابعـة)، وكذلك الأمرُ على جميعِ النساءِ. تُظهِـرُ الذكوريةُ المهيمنةُ سماتٍ تقتربُ من الصورِ النمطيةِ للرجلِ «الحقيقيّ»، وتكونُ بمثابةِ أساسٍ للنظامِ الأبويِّ. وفقًا لـ (تروجيلو – 2000): إنَّ السمـاتَ الرئيسةَ للمجتمـعِ الغربيِّ اليومَ هي كالآتي: التعبيرُ عن السلطـةِ والقوةِ الجسديةِ والتحكُّم فيها، والنجاحُ المهنيُّ، والتسلسلُ الهرميُّ للأسرةِ، والحاجةُ إلى التفوقِ والشذوذِ الجنسيّ. يحدّدُ (كونيل – 2000) أن الرجولـةَ المهيمنـةَ هي نموذجٌ ثقـافيٌّ لا يزالُ بعيداً تماماً عن غالبيـةِ الرجالِ. علاوةً على ذلكَ، فإنَّ النماذجَ التي تمثّلُ هذا المثلَ غالباً ما تكونُ شخصياتٍ خياليةً ملفقةً من قبلِ وسائلِ الإعلامِ، ويجسّدها ممثلونَ (مثل جون واين و أرنولد شوارزنيجر)، التي من المتوقعِ أن تتغيرَ وفقاً للمكانِ والزمانِ. تبقـى الحقيقةُ أن تأثيرَ هذه النمـاذجِ الذكوريةِ يتمُّ تحويلها إلى أيديولوجيـةٍ شعبيةٍ، وبالتالي يكون لها تأثيرٌ على بناءِ الهويةِ الجنسانيةِ للأطفالِ والمراهقينَ.

وقـد اهتـمَّ مُنظِّرو التعلّم الاجتماعيّ تدريجيـاً ببناءِ الهوية الجنسانية للأطفـالِ والمراهقينَ، حيث يتـمُّ أخذ بعدينِ محددينِ، وهما تأثيرُ البيئةِ الاجتماعيـةِ، والجزءُ النَّشطُ من الطفلِ أو المراهقِ في بناءِ معرفتـهِ حـولَ أدوارِ الجنسـينِ، حيث تؤخـذُ في الحسبان لشرح هـذه العمليةِ. يبني البشـرُ منذ الولادةِ هويتهـم الجنسيـةَ من خلال النمذجةِ والتعزيزِ. تمكّنُ النمذجةُ الطفلَ مـن اكتسابِ المعرفة، من خلالِ وسطـاءَ يقدمونَ لـهُ تمثيلات جنسانيةً للعالم من خـلالِ الألعاب أو الإعلاناتِ أو التلفـازِ أو الكتبِ التي يمكنـهُ الوصولُ إليها. غيرَ أنَّ هذهِ التمثيلاتِ مُصمَّمةٌ حسبَ القيمِ والأيديولوجياتِ الجنسانيةِ التي يتمُّ نقلهـا في المجتمـعِ، ما قد يُفسِّرُ بروزَ بعض الصـورِ النمطيةِ المرتبطةِ بالأنوثة والذكـورةِ وصلاتها. أما فيمـا يتعلّقُ في التعزيزِ، فإنه يأخذُ في الحسبان ردودَ الفعـلِ الإيجابيةِ أو السلبيةِ للبيئة المحيطة بالطفل أو المراهـق عندما يتبنّى هذا الأخـير سلوكياتٍ تتفق مع جنسه أو نمطيةِ الجنسِ الآخرِ. هنا مرةً أخرى، البيئةُ الاجتماعيةُ المحيطةُ تحكمُ على السلوكِ المناسبِ لجنسِ الطفل أو المراهقِ، حيثُ لديها القدرةُ على إدامةِ أو تقليلِ أو وضعِ حدٍّ للقوالبِ النمطيّةِ الجنسانيّةِ.

يمكـنُ إنشـاءُ روابـطَ معينةٍ بـين نظريـةِ التعلّم الاجتماعـيِّ وما قالـهُ (موسكـوني – 2004) فيما يتعلـقُ ببنـاءِ الهويـةِ الجنسانيةِ للإنسـانِ تدريجياً من خـلالِ تجاربـه الاجتماعيةِ مع أفـرادِ محيطه، ومـن خلالِ تعرضهـا لوسائلِ الإعلامِ بمـا في ذلكَ التلفاز والكتـب. تُترجمُ في عقله النامـي المعتقداتِ والقيـمَ التـي يشهدُها الطفـلُ أو المراهـقُ إلى أدوارَ وسمـاتٍ مبسّطةٍ مرتبطـةٍ بالذكـورةِ والأنوثة. من المرجّـح أن يتـمَّ تنظيـمُ التمثيـلاتِ التـي يدمجُهـا تدريجياً في أنمـاطِ تفكـيرِه بطريقةٍ ثنائيـةِ التفرُّع فيمـا يتعلّـقُ بالخصائـصِ الجسديـةِ أو النفسيـةِ لكلا الجنسـينِ، فضلاً عـن الأنشطـةِ المرتبطةِ بها. بعبـارةٍ أخـرى، يراقـبُ الطفـلُ أو المراهـقُ العـالمَ مـن حولـه بحثـاً عـن القواعـدِ التـي يشعـرُ بالحاجـةِ إلى الالتـزامِ بهـا. تصبـحُ هـذه القواعـدُ الركائـزَ التـي يقـومُ عليهـا بنـاءُ الهويـةِ الجنسانيـةِ للفـردِ. نتيجـةً لذلـكَ، هنـاكَ خطـرُ استمـرارِ القوالـبِ النمطيـةِ الجنسانيـةِ.

وفقـاً لـ (موسكـوني - 2004)، من شـأنِ البيئةِ الاجتماعيـةِ تقديرِ قيمـةِ التعبيراتِ المرتبطـةِ بالقوةِ والعدوانيـةِ والديناميكيّةِ والاستقلالِ لدى الفتيانِ، أما عندَ الفتيـاتِ، سيتمُّ تشجيعُ التعبيراتِ المرتبطة بالتواصلِ الاجتماعيِّ والعلاقاتِ الشخصية على نحو أكبرَ.

بحسـبِ (فـراولي - 2008)، تُساعدُ كتبُ الأطفالِ والمراهقينَ أيضـاً في تشكيلِ تصوّراتِهم المبكّرةِ المتعلقـةِ بنـوعِ الجنسِ. تـدومُ هذه التصـوراتُ وتستمرُّ عندمـا تُقرأ هـذه الكتبُ مراراً وتكـراراً برفقةِ الأشخاصِ الذينَ يهتمّون بهم مثل والديهم أو معلّميهم. يؤكدُ المؤلفُ أنَّ الطريقةَ التي ينظرُ بها الأطفالُ والمراهقـونَ إلى العـالمِ من حولهم، وإدراكَهم للذّكـورةِ والأنوثة، تتأثرُ على نحو كبـيرٍ بالصورِ النمطيةِ التـي ينقلُها أدبُ الأطفالِ. في حـينِ أن الصورَ النمطيةَ هي جزءٌ من الهيـاكلِ الذهنيَّةِ التخطيطيةِ التي تُساعدُهـم علـى تنظيمِ بيئتِهم الاجتماعيةِ وفهمها لجعلها آمنةً وقابلـةً للتنبؤ، ويمكنُ أن يكونَ لها أيضاً تأثـيرٌ كبـيرٌ على كيفيةِ إدراكهم لأدوارهـم الاجتماعيةِ في الحياة. ولهذا السببِ، مـن المهمِّ أن تؤخذَ في الحسبانِ تمثيلاتُ الجنسينِ التي تظهرُ في أدبِ الأطفالِ.

عدمُ التّماثُلِ بينَ الجنسينِ في أدبِ الأطفالِ: هيمنةُ الذُّكورِ

تُظهـرُ الأبحـاثُ التـي أجريـتْ في مختلـفِ البلـدانِ الغربيـةِ على نحـوٍ عـامٍ، أنه علـى الرَّغمِ مـن بعضِ التَّقلبـاتِ الطفيفـةِ علـى مرِّ السنـين، هناكَ اختلافـاتٌ ملحوظـةٌ في تمثيلاتِ الجنسـينِ من الإنـاثِ والذكورِ في أدبِ الأطفـالِ. عـادةً مـا تتبنّـى هـذه الدراسـاتُ تحليـلَ المحتوى كمنهجيـةٍ، وتجـدُ أن الذكـورةَ اليومَ هي السائـدةُ في العـالمِ الأدبـيِّ للأطفـالِ والمراهقـينَ. سـواءٌ في أوروبـا أم في الولايـاتِ المتحـدةِ أم في كنـدا. عـلاوةً على ذلـكَ، وبالإضافةِ إلى تقديمِ أوجـهِ التّباينِ الكميِّ الكبـيرِ فيما يتعلقُ بتمثيـلِ الجنسينِ من الذكورِ والإناثِ، تنقلُ كتبُ الأطفالِ قوالبَ جنسانيةً نمطيةً واضحةً ضد الأنوثةِ والذكورة، والتي يمكنُ أن تؤدي إلى عواقبَ جسيمةٍ في تشكيلِ المخططاتِ العقليةِ للفتياتِ والفتيانِ فيما يتعلقُ بالعلاقاتِ بين الجنسين (فراولي - 2008).

تُظهـرُ الدراساتُ التاليـةُ أن التمثيلاتِ والصورَ النمطيةَ التي ينقلُها أدبُ الأطفالِ قد تقودُهم إلى الاعتقادِ بأنه من المثيرِ للاهتمامِ والمجزي في المجتمعِ أن تكونَ فتىً أكثر من أن تكونَ فتاةً. يُعَدُّ (ويتسمان - 1972) رائداً في دراسةِ القوالبِ النمطيةِ الجنسانيةِ في أدبِ الأطفالِ. وفي أثناءَ إجرائه تحليلاً لمجموعةٍ من الكتبِ الحائزةِ على جائزةِ (كالديكوت)، وهي أرقى جائزةٍ تُمنحُ لأعمالِ أدبِ الأطفالِ المنشورةِ في الولاياتِ المتحدة، لاحظَ في الكتبِ التـي تمَّ تحليلُها تكرارَ الشخصيـاتِ الذكوريةِ التي صُوِّرتْ أكثرَ من الشخصيـاتِ الأنثويةِ. بالإضافةِ إلى ذلكَ، تمّ تصويـرُ الشخصيـاتِ الأنثويةِ في أدوارٍ منزليةٍ أو ثانويـةٍ، تَظهرُ إلى جانبِ شخصياتٍ ذكـورٍ، صُوّروا كقادةٍ يـؤدونَ وظائـفَ ترتبطُ بالسلطةِ والنجـاحِ. في كلِّ عقدٍ منذ إجراءِ هذه الدراسةِ الأساسيّـةِ، أيدَ باحثونَ آخرونَ مثل (كراب وبيلاونسكي - 1994)، (غراوير هولز وبيسكوليدو - 1989)، (نيلجز وسبنسر - 2002) النتائجَ التي حصلَ عليها (ويتسمان – 1972) التي تُظهرُ أنَّ الوضعَ فيما يتعلقُ بتوزيعِ الأدوارِ بين الشخصياتِ الأنثويةِ والذكـورِ قـد تغيّرَ قليلاً على مرِّ السنين، بيد أنه لا يزالُ غيرَ عادلٍ تماماً كما كانَ منذُ أربعينَ عاماً. وكما توضحُ الدراسةُ الآتية بأنَّ الحالةَ قابلةٌ للمقارنةِ على الجانبِ الآخرَ من المحيطِ الأطلسيّ.

وفقــاً لــ (كرومــر – 2010)، فــإن نــوعَ الجنس والعمــر تصنيفــانِ اجتماعيــانِ يحــددان غالبيةَ الشخصيــاتِ التــي تُنشَــرُ في أدبِ الأطفــالِ، وتلــك الشخصيــاتُ إمــا إنــاثٌ أو ذكــورٌ، وإمــا كبــارٌ أو أطفــالٌ. بالإشــارة إلى نتائــجِ دراســةٍ واسعــةِ النطــاقِ حــولَ تحليــلِ خمسمئــةٍ وسبعــةٍ وثلاثــين كتاباً مُصــوَّراً تم نشــرُهُ في فرنســا (بروغلــز وكرومــر – 2002)، يُسلــطُ المؤلــفُ الضــوءَ علــى الاختــلالِ الملحــوظِ بين عــددِ الشخصيــاتِ الذكوريةِ وعــددِ الشخصيــاتِ الأنثويةِ ســواءٌ كانوا أبطــالاً أطفالاً أم كانــوا أبطــالًا بالغين. ويتجاوزُ عــددُ الشخصيــاتِ الذكورِ عــددَ الشخصياتِ الإنــاثِ في كلا الطرفين. ووفقــاً لــ (كرومــر)، فــإن هــذه الفجــوةَ العدديــةَ بــين الجنســين تُظهرُ بــلا شــك «استمــرارَ أولويةِ الذكــرِ». ويتجلــى هــذا الأمــرُ بوضــوحٍ مــن خــلالِ الأدوارِ التــي تؤدّيهــا الشخصيــاتُ في القصــةِ، التــي تزيــدُ مــن عــدمِ المســاواةِ علــى نحــوٍ ملحــوظٍ. في الواقــعِ، لوحــظَ أن الشخصيــاتِ الأنثويــةَ نــادراً مــا تحصــلُ علــى الأدوارِ الرئيســةِ التــي غالبــاً مــا تُنســبُ إلى الشخصيــاتِ الذكوريــةِ، خاصــةً عندمــا تكــون الكتــبُ موجهــةً للأطفــالِ الذيــن تــتراوحُ أعمارُهــم بــين 9 سنــواتٍ ومــا دون. لا تظهــرُ الشخصيــاتُ الذكوريةُ كأبطــالٍ في أغلبِ الأحيانِ فحسب، بل تظهرُ أيضــاً أكثرَ عدداً كممثلين إضافيــين (كومبارس)، مما أدى إلى حجب الشخصياتِ الأنثوية إلى حدٍّ كبير. علاوة على ذلك، غالباً مــا تأخــذ الشخصية الذكورية دوراً قيادياً في الوسط العام أكثر مــن الوسطِ الأسريّ، مما يشيرُ عموماً إلى أن الذكرَ هو الفاعلُ الرئيسُ في المجتمع.

لقــد بحثتْ دراساتٌ قليلةٌ في تصنيفِ أدبِ الأطفالِ الكنديِّ فيما يتعلقُ بتمثيلِ الجنسين. غير أنَّ ثمةَ دراستــين عــن أدبِ الأطفالِ الكنــديِّ الناطقِ بالفرنسية (ديــون 2007 - 2009) سمحتا لنا بملاحظة أن حالــه كمــا هــو أدبِ الأطفــالِ الأمريكــيّ أو الأوروبي من حيث وجــودِ تفاوتٍ كميٍّ كبــيرٍ في تمثيلاتِ الشخصيــاتِ مــن الذكورِ والإناث. وفي إحدى هذه الدراسات (ديــون – 2009)، التي ركّزت على تحليلِ الرســومِ التوضيحيّةِ، تبيّنَ أنَّ الجنسَ الأنثويَّ مُمثّلٌ تمثيلاً ناقصــاً في كتب الأطفالِ، باستثناءِ الأنشطةِ المنزليّــةَ التي نجدُ فيها شخصياتٍ ذكوريةً قليلةً جداً. ومن ناحيــةٍ أخرى، عندما يتعلقُ الأمرُ بالأنشطةِ الشخصيــةِ والترفيهيــةِ والأنشطــةِ المهنيةِ فــإن الشخصياتِ الذكوريــةِ أكثر حضوراً مــن الشخصياتِ الأنثويــةِ. هدفتْ دراسةٌ أخرى (ديــون – 2007) إلى تحليلِ مجموعةٍ من كتبِ الأطفالِ من أجلِ الكشفِ عن الصورِ النمطيةِ الجنسانيةِ للوالدين. تبينَ أن عددَ الآباءِ في هذه الكتب يعادلُ عدد الأمهات تقريباً. ومــع ذلــك، تتميزُ الأمهاتُ على نحوٍ ملحوظٍ عــن الآباءِ من حيث التفاعلِ الكبيرِ مــع أطفالهنَّ، لا سيّما عندما يتعلقُ الأمرُ في رعايتهم. أما بالنسبةِ للآباءِ، فهم في الغالبِ يشاركون أكثر من الأمهاتِ في اللعبِ مع أطفالهم. علاوةً على ذلكَ، أظهرتْ هذه الدراسة أنهُ على مرِّ السنين تظلُّ صورةُ الأمِّ تقليديةً، بينما تميلُ صورةُ الأبِ للتطورِ إلى حدٍّ ما، على الرَّغم من أنهُ لطالما كانَ أقلَّ التزاماً بالأطفالِ من الأمّ.

توافــقُ الدراساتُ المقدَّمةُ أعلاهُ دراساتٍ أخــرى حولَ هذا الموضوع مثل (ألدر – 1993) (أندرسون وهاملتــون – 2005) (كرومــر وتورينــو – 1998) (ديتريــز – 2010) التــي تتفقُ على نحــوٍ عامٍّ على

الرَّغـم مـن أنها تتنـاولُ مسألـةَ التمثيلاتِ الجنسانيـةِ في أدبِ الأطفـالِ بطرقٍ مختلفـةٍ. نقتصرُ على الدراسـاتِ التي تمّ الاستشهادُ بها بالفعلِ، لأننا نعتقدُ أنَّهـا توضّحُّ المسألة بجلاءٍ. تُظهر هذه الدراساتُ عمومـاً وبغضِّ النَّظرِ عن اللغة أو الموقعِ الجغرافيِّ الذي أجريت فيـه، أنَّ الجنسَ المذكرَ أكثرُ تمثيلاً من الجنسِ المؤنـثِ في العالمِ الأدبيِّ للأطفـالِ والمراهقينَ. في حين أن هذا الوضعَ راسـخٌ الآن، وتثارُ أسئلةٌ: بمـا أنَّ الذكورةَ تسودُ في أدبِ الأطفالِ فكيـف يتمُّ تمثيلُها؟ هل نجدُ غالباً الرجولةَ المهيمنةَ كما وصفها (كونيـل – 1987 – 1995 – 2000)؟ وإذا لم يكـن الأمـرُ كذلك، فما هي أنـواعُ الذكورةِ الأخرى التي تعرضُهـا الشخصيـاتُ الذكوريـةُ التـي تُنشـرُ في أدبِ الأطفالِ؟ الدراسـاتُ التي تمـت مناقشتُها حتى الآن لا تجيـبُ عن هـذه الأسئلة، لكنها تشـيرُ عمومـاً إلى أن أدوارَ الشخصياتِ الذكوريـةِ نمطيةٌ، ممّا يوحـي إلى أنَّ الذكوريـةَ المهيمنـةَ غالباً مـا تكونُ سائـدةً في كتبِ الأطفـالِ، ويجبُ النظـرُ في القضايا المذكـورةِ أعـلاهُ بغضِّ النظر عن جنسِ القرّاءِ المعنيـينَ. في الواقع، يمكـنُ أن يتأثرَ الفتيـانُ والفتياتُ تأثـراً عميقـاً بتمثيـلاتِ الذكـورةِ في أدبِ الأطفالِ في ظـلِ وجودِ تمثيـلاتٍ نمطيةٍ للذكـورةِ، وقد يميلُ الفتيـانُ إلى الاعتقـادِ بأنـهُ يجبُ تقديـرُ الذكورةِ المهيمنةِ فقط، وقـد يشعرون بالتقليلِ مـن قيمتها إذا لم يتناسبـوا مـع هـذا النمـوذجِ الخياليِّ. مـن جانبهنَّ، قـد تُـدركُ الفتيـاتُ إزاءَ التمثيـلاتِ المتكررةِ للذكـورةِ المهيمنـةِ، أنَّ هذا النمـوذجَ الذكوريَّ هـو السائدُ في المجتمعِ، ومـن المحتملِ أيضـاً أن تعتقدنَ أنـه لا بأسَ في البقاءِ محصـوراتٍ في الأدوارِ السلبيةِ، أمّـا أدوارُ المغامرةِ والحركةِ فهـي للفتيانِ فقط. توفـرُ الدراساتُ التي ستتمُّ مناقشتُها في القسمِ التالي بعضَ الفروقِ الدقيقةِ من خلالِ تسليطِ الضوءِ على أن الذكورةَ تعبِّرُ عن نفسها بطرقٍ مختلفةٍ قليلاً اعتماداً على عمرِ القراءِ المستهدفينَ.

تمثيلاتُ الذكورةِ

على الرّغم من غلبةِ الشخصياتِ الذكوريةِ في أدبِ الأطفالِ، إلا أن الدراساتِ التي تركّزُ حصرياً على تمثيلاتِ الذكورةِ تبدو نادرةً. لكن الدراسةَ التي أجراها (لوبرون–2002) هي استثناءٌ، ولرسم صورةٍ للوضعِ فيما يتعلقُ بتمثيلاتِ الذكورةِ في كتبِ الأطفالِ، كان من الضروريّ اللجوءُ إلى دراساتٍ تبحثُ عموماً في تمثيلاتِ الجنسين في هذه الأعمالِ الأدبيةِ. لقد اخترنا معالجةَ مسألةِ تمثيلاتِ الذكورةِ وفقاً للقرّاءِ المستهدفين. وهكذا، فإننا مهتمون أولاً بالكتبِ المصورةِ، ثم بالرواياتِ الصغيرةِ، وأخيراً برواياتٍ للمراهقين.

الألبومُ المصوُّرُ

تسمحُ لنا الدراسةُ التي أجراها (بروغلز وكرومر – 2002) – التي تمت مناقشتها بالفعل – بتحديدِ تمثيـلاتٍ معينةٍ للذكـورةِ في ألبوماتٍ مصورةٍ، وفي هذه الأعمالِ القصـيرةِ لا تقلُّ الصورُ فيها أهميةً عن النصوصِ. ومن خلالِ فحصِ الأنشطةِ المفضّلةِ للشخصياتِ سُمحَ للمؤلفينَ بإثباتِ أنَّ المغامراتِ والقيامَ بأشيـاءَ سخيفةٍ هـي المهنُ الرئيسةُ للصبيانِ الصغـارِ. أمّا الرجالُ فيعملونَ في البستنـةِ والتنكرِ وقراءةِ الجريـدةِ والاستمـاعِ إلى الراديـو أو التلفازِ. أمّا بالنسبـةِ لأنشطتهم المهنيةِ، فهم مغامـرون أو أطباءُ أو صيادلةٌ. ومن أجلِ تقديرِ هذه الخصائصِ الذكوريةِ على نحوٍ أفضلَ، لاحظ أنه في الوقتِ نفسه، تتلخصُ

الأنشطـةُ الرئيسةُ للفتياتِ في تحضيرِ أنفسهنّ وارتـداءِ الملابسِ والتنظيفِ والرقص. أمّا بالنسبةِ للمرأةِ فهي مشغولةٌ على نحوٍ أساسيٍّ بالأعمالِ المنزليةِ والمهنية، فهنَّ إما صرّافاتٌ أو معلماتٌ أو عارضاتُ أزياء.

توفـرُ دراساتٌ أخرى حـولَ تمثيلِ الأنواعِ الأدبيـةِ في كتبِ الأطفال (هاميلتـون، أندرسون، برودوس ويونـغ – 2006) (مارشـال – 2004) (تيرنـر بوكر – 1996) عناصـرَ إضافيةً لتشكيـلِ صورةٍ أكثرَ تفصيـلاً لتمثيـلاتِ الذكـورةِ الموجـودةِ في الألبوماتِ المصـورة. بالنظـرِ إلى كلِّ هذه الدراسـات، فإنَّ السمـاتِ الرئيسةَ التي تميزُ الشخصيـاتِ الذكوريةَ هي أنها على نحوٍ عام مستقلـةٌ ومهيمنةٌ وسلطويةٌ، تشـاركُ على نحوٍ رئيسٍ في الأنشطةِ التي تحـدثُ في الأماكنِ العامةِ أو في الطبيعةِ. بالإضافةِ إلى خوضِ المغامـراتِ بأنواعِها جميعِها، فهم شجعـانٌ وبطوليونَ وتنافسيونَ وعدوانيـونَ، وفي بعضِ الأحيانِ يأتون لمساعدةِ الفتياتِ أو الحيواناتِ. وهم في النهايةِ يطمحونَ إلى مهنٍ ذاتِ قيمةٍ اجتماعيةٍ.

الرواية الصغيرة

من جانبِه، استكشفَ (لو برون – 2002) تمثيلاتِ الذكورةِ في أدبِ الأطفالِ من خلالِ إجراءِ تحليلٍ دقيـقٍ لجميـعِ الشخصياتِ الرئيسـةِ الذكوريةِ البارزةِ التي ظهـرتْ في مجموعةٍ من مئـةِ روايةٍ واثنتين صغيرةٍ مخصصةٍ للأطفالِ الذين تتراوحُ أعمارُهم بين 7 و 9 سنوات. تتكون هذه الكتبُ من سلاسلَ عـدّة، وتضـمُّ خمسةً وعشرين بطلًا وسبعَ بطلات. تمكّنَ (لو برون) من تحديدِ سبعِ مجموعاتٍ تتضمنُ السماتِ المتكررةَ التي توضِّحُ تمثيلاتِ الأبطالِ الذكورِ التي يتعرضُ لها القراءُ الصغارُ. وهكذا، مع بعضِ الاختلافـاتِ الطفيفة، يتـمُّ تحديدُ آدابِ السلوكِ لـدى البطلِ الشابّ على النحوِ الآتـي: يعيشُ في أسرةٍ تقليديـةٍ، محاطـاً بوالدين محبين وأخـواتٍ أصغرَ سناً؛ يقعُ في الحـبِّ، لكنهُ يشعرُ أن عليـه إخفاءَ هذا الشعـورِ وإخفـاءَ الغيرةِ المصاحبةِ لهُ؛ يحلمُ بصداقةٍ سريةٍ أو علاقةٍ اندماجيةٍ تسمحُ بتكوينِ كيانٍ معينٍ (على سبيلِ المثالِ «أصدقاءٌ في الحياة، في الموت») لديه علاقةٌ خاصةٌ مع حيوان، وهو أنثى على نحوٍ عام؛ يكتشفُ مطالب الصداقة مع الفتياتِ أو الفتيانِ، يكون بارعاً في وصفِ حالاته النفسيةِ من خلال التأملِ والتفكـير، وغالباً ما تكونُ مخاوفُهُ نفسيـةً أو عائليةً؛ يتغلبُ على مخاوفِه، سواءٌ أكانت من العنف أم من فقدانِ صديقٍ أم من فقدانِ حبِّ أحدِ الوالدينِ أم من التغييرِ أم من مغادرةِ عالمِ الطفولةِ.

الروايةُ للمراهقين

يُلاحظُ (ديترز – 2010) الباحثُ في الرواياتِ التي تستهدفُ المراهقينَ، أنهُ عندما يتعلقُ الأمرُ بأكثر الكتبِ مبيعاً حالياً في أدبِ الأطفالِ، فإنَّ أدوارَ النساءِ والرجالِ بالكادِ تغيرتْ في السنواتِ الأخيرةِ. حيثُ بقـيَ توزيعُ الأدوارِ والسماتِ تقليدياً للغايةِ خاصةً فيما يتعلقُ بأدوارِ الوالدين، أما بالنسبةِ لبطلاتِ هذه الروايـات، فإن صورةَ الفتاةِ الصغيرةِ المستقلةِ والقائمةِ بذاتِها تحاولُ فرضَ نفسها. ومع ذلكَ، القراءةُ الدقيقـةُ تكشفُ عن حالةٍ متناقضـةٍ. في الواقعِ، على الرَّغمِ من أنهنّ «يحلمْنَ بالمغامرةِ [...]، ويرفضْنَ الـزواجَ والأعمـالَ المنزليـةَ» (ص 76)، إلا أنهنّ لا يخرجْـنَ من الوصفِ التقليـديِّ والنمطيِّ فيما يتعلقُ بخصائصهنَّ الجسديةِ والنفسيةِ وشكلِ ملابسهنّ. أما بالنسبةِ لصورةِ الفتيانِ في الرواياتِ التي حلّلها

المؤلـفُ، تبقى صورةُ المراهقِ تقليديةً للغايةِ، وممّـا لا شكَّ فيه أنه لا يزالُ تقليدياً جداً، فبالنسبةِ لهؤلاءِ الأبطـالِ، لا مجال لأن يظهـروا حساسيتَهم أو خوفَهـم، و لحظاتُ الشك حول قدراتِهـم نادرةٌ وعابرةٌ. وفيمـا يخص العلاقات بين الأجيالِ، فإن الصفاتِ التي يفرضُها عليهم والدهُم هي الشجاعةُ والإقدامُ. ومع ذلك، يلاحظُ المؤلفُ أن هؤلاءِ الأبطالَ الشجعان يتميزونَ بالدهاءِ والذكاءِ والشجاعةِ بدلاً من القوةِ والعضلاتِ. تبقى الحقيقةُ أنهُ لا يحقُّ لهم البكاءُ، فهو متعلقٌ بالشخصياتِ الثانويةِ.

الخاتمة

بعـد الملاحظاتِ التي تم إجراؤها في الدراساتِ المتعلقةِ بعـدم التناسق بين الجنسين، وتحديداً في تمثيـلاتِ الذكـورةِ في أدبِ الأطفالِ، تبرز ملاحظتـان: الأولى أن الشخصيـاتِ الذكوريةَ هي الجهاتُ الفاعلـةُ الرئيسـةُ في هذا العالمِ الأدبيِّ. والثانيـة، كما هو واضحٌ، أنه في الكتـبِ المخصصةِ للأطفالِ والمراهقـين يبدو مـن الصعب اقترانُ الذكورةِ بصيغةِ الجمعِ، بل على العكـسِ من ذلكَ، فإن الرجولةَ المهيمنةَ هي عملياً نقيةٌ لا تقبلُ المزجَ. ومن خلالِ مراعاةِ مختلفِ الجماهيرِ المستهدفةِ، يمكن اكتشافُ اتجاهـاتٍ معينةٍ. وهكذا، يتبـيَّنُ أنه في الكتبِ المصـورةِ تسودُ الرجولةُ المهيمنةُ، وتقـدمُ الشخصياتُ الذكوريـةُ السماتِ المميزةَ للذكورةِ المهيمنة، من أبرزهَـا (تروخيلو – 2000). وفيما يتعلقُ بالرواياتِ المصغـرةِ، فمـن المفترضِ أن يكونَ الوضعُ أكـثرَ دقةً. يكتسبُ الأبطالُ الصغـارُ العمقَ حينما يوصفون في كثـيرٍ مـن الأحيانِ بأنهم كائناتٌ عاطفيـةٌ، وتكمنُ العلاقاتُ الإنسانيةُ وسـطَ عديدٍ من المؤامراتِ. ومـع ذلـك، فإن خصائصَ الذكورةِ المهيمنةِ تُظهرُ نفسَها بطرقٍ عـدة: للبطلِ الشابِ أخواتٌ صغيراتٌ ممـا يسمحُ له بفرضِ نفسهِ في التسلسلِ الهرميِّ للأسرةِ، يحبُّ ويغارُ ويخفي مشاعرَهُ، وعادةً ما يكون حيوانـهُ الأليـفُ أنثى، يواجه مخاوفَ، لكنهُ يتمكنُ من التغلـبِ عليها. في نهاية المطاف، نلاحظ أنه في روايـاتِ المراهقـين تُفرضُ الرجولةُ المهيمنةُ تماماً كما هو الحـالُ في الكتبِ المصورةِ، من خلالِ تقديمِ أبطالٍ يتميزونَ بمجموعةٍ من القيمِ الذكوريةِ التقليديةِ.

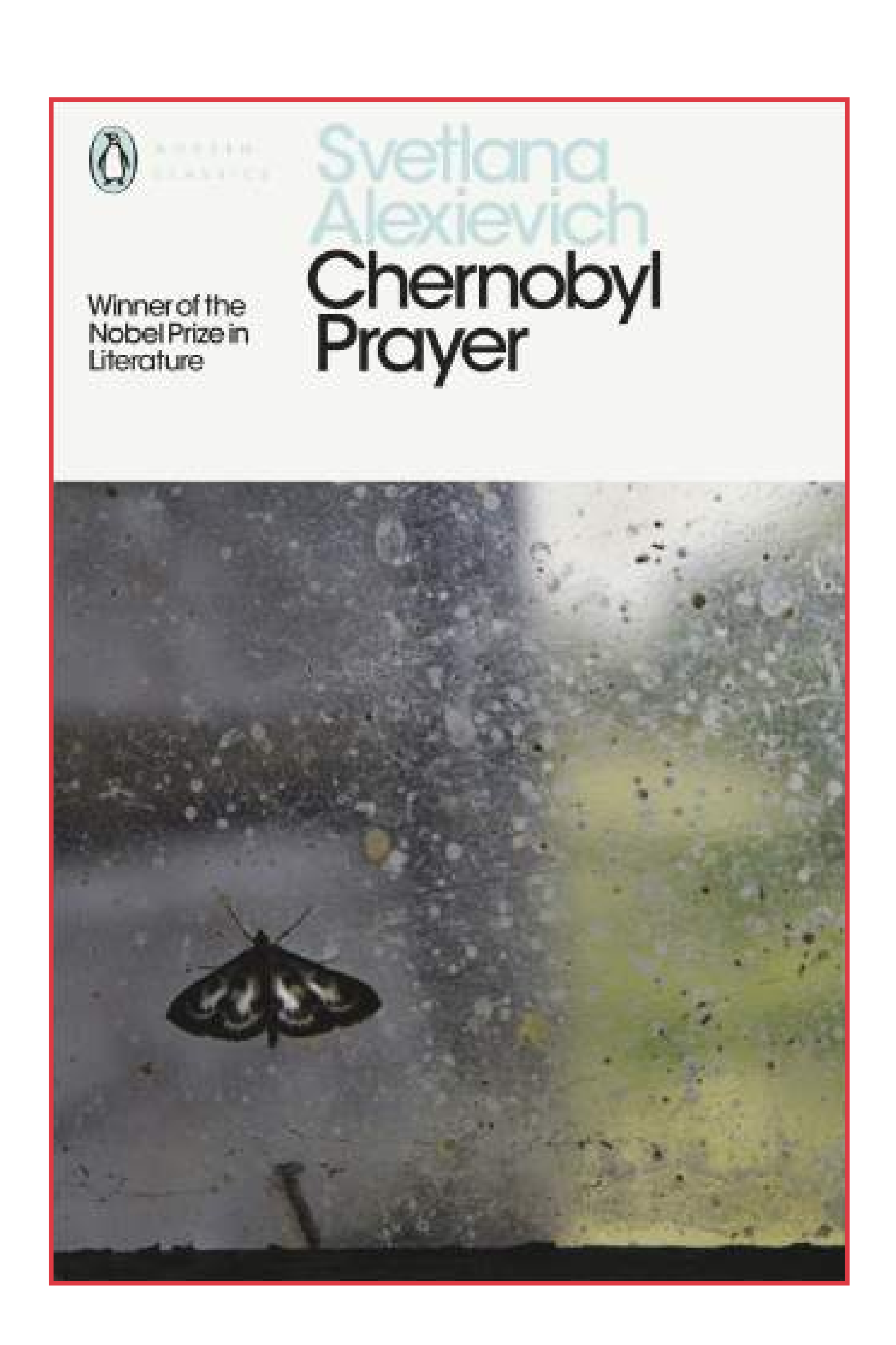
تشهـدُ جميعُ نتائجِ البحثِ التي تم إدراجُها في هـذه المقالةِ إلحاحاً على توعيةِ الوالدينِ والمعلمين والأخصائيـينَ الاجتماعيينَ والمؤلفين والرسامين بحقيقةِ أن أدبَ الأطفالِ هو أداةٌ للبناءِ الاجتماعيِّ لديه القدرةُ على تشكيلِ العلاقاتِ الاجتماعيةِ بين الجنسينِ للأجيالِ القادمةِ. فلكتبِ الأطفالِ سلطةٌ كبيرةٌ على الأطفالِ والمراهقينَ الذين أثناء القراءةِ فردياً أو جماعياً، يخوضون المغامراتِ، ويختبرونَ العواطفَ، ويتبادلونَ الأحكامَ التي تحملها الصورُ والنصوصُ التي هي انعكاسٌ لأيديولوجياتٍ معينةٍ. فيما يتعلقُ بالصورِ النمطيةِ المرتبطةِ بالجنسينِ الذكر والأنثى، من المهمِّ حملُهم على القيامِ بقراءةٍ نقديـةٍ للنصوصِ. في هذا الصـددِ، يمكنُ للآباءِ والفاعلـينَ الذين يعملونَ مع الأطفـالِ والمراهقينَ في المدارسِ أو في المجتمـعِ أن يكون لهم تأثيرٌ كبيرٌ لأنهم غالباً مـا يكونون وسطاءَ بين كتبِ الأطفالِ والأطفـالِ أو المراهقـين. ويعدُّ تقريـرُ (تريمبلاي – 2003) مثـالاً جيداً على هذا الـدورِ المهم بين بعضِ الفاعلين الاجتماعيين. يشـيرُ المؤلف إلى أنه ضمن إطارِ برنامـجٍ لمساعدةِ الطلابِ على تعلمِ

القراءةِ والكتابةِ في بيئاتِ الطبقةِ العاملةِ، فإنّ أصحابَ المصلحةِ المسؤولين عن منظماتٍ مثل مراكز الخدمـاتِ المجتمعيـةِ والعيادات المجانية ومراكزِ رعايـةِ الأطفالِ بادرت إلى وضـعِ الأنشطةِ لتعزيزِ الوصولِ إلى الكتبِ. حيث اتخذت هذه الأنشطة أشكالًا مختلفة: كنوادي الكتبِ، وعرض قراءاتٍ حيةٍ في غـرفِ الانتظار في أثناءَ جلسـاتِ اللقاحِ، ومعارضَ الكتبِ، ومهرجاناتِ الكتـبِ، وأنشطةِ القراءةِ في المنظمـاتِ التـي تخدمُ العائلاتِ، وما إلى ذلك. توضح هذه الأمثلـة القليلةِ بجلاءٍ أن العاملينَ في المنظمـاتِ المذكـورةِ أعلاهُ يجب أن يكونوا على درايةٍ، تماماً مثل الوالدين والمعلمين، بالقيم التي يتم نقلها في الكتبِ المقدمةِ للأطفالِ وعائلاتهم.

وفقاً لـ (ستيفنس – 2002) ، فإن الاضطهادَ الناجمَ عن النظام الأبويِّ وهيمنةِ الذكورة لا يزالُ يمثّلُ مشكلـةَ العدالةِ الاجتماعيةِ حتى يومنا هذا. ونعتقد أن الأيديولوجياتِ التي تلتزمُ بها الأجيالُ الصاعدةُ يمكن أن تساعدَ في الحفاظِ على التكويناتِ الجنسانيةِ القائمةِ، أو تحديها، فمن خلال مساعدتهم على إلقاءِ نظرةٍ نقديةٍ على تمثيلاتِ الذكورةِ الموجودةِ في أدبِ الأطفالِ، يمكننا أن نجعلَ الأطفالَ والمراهقينَ يفهمون إمكانيةَ تصوّرِ ترتيباتٍ أخرى للأدوارِ التي يتم فيها تقييمُ الذكوريةِ في تعددهم، والتي يمكنُ أن تساعدَ في إقامةِ علاقاتٍ أكثر مساواةً بين رجالِ ونساءِ الغدِ.




جسور الإبداع


Svetlana Alexievich
Chernobyl Prayer
Winner of the Nobel Prize in Literature



صلاة تشرنوبل

سفيتلانا ألكسيفيتش
ترجمة: ثائر زين الدين
مراجعة: فريد حاتم الشحف

سفيتلانا ألكسيفيتش : (1948 - ....) **صحفية وكاتبة بيلاروسية، حازت عام** 2015
من أعمالها الروائية : صلاة لتشيرنوبل، و الوقت المستعمل.

مونولوج: في الشَّر فحسب يتثقَّفُ الإنسان ويتهذَّب

«هربت أنا... هربت من العالم...ولجأت في الفترة الأولى إلى محطّات القطارات، أعجبتني المحطّات، لأن الناس كثيرون فيها، وأنت وحدك. ثم قرأت في الصحف – وأتيت إلى هنا. هنا أنت حرّ. ويمكن القول – جنة. لا يوجد بشر، الوحوشُ وحدها تتجوّل. أعيش وسط الوحوش والطيور. هل أنا وحيد؟

نسيت حياتي الخاصّة... لا تسألوني... ما قرأتهُ في الكتب – أتذكَّره، وما رواه الناس – أتذكره، أمّا حياتي فقد نسيتها. كان الأمر في فتوّتي... الخطيئة هي خطيئتي... وما من خطيئة لا يغفرها الرَّب، بعد توبة صادقة نصوحة يقدّمها المرء. إذا كان الناس ظالمين، فالله صبور جداً، ورحيم...

لكن... لماذا؟ لا جواب... لماذا لا يمكن للإنسان أن يكون سعيداً. ولا يجب أن يكون. شاهد الله آدم الوحيد فأعطاه حواء. من أجل السعادة، وليس من أجل الخطيئة. لا يتحققُ للإنسان أن يكون سعيداً. أنا لا أحب الغسق. الظلام. إن هذا الانتقال، كما الآن... من النور إلى الليل... أفكر ولا أستطيع أن أفهم، أين كنت من قبل... أين حياتي؟ منذ ذلك الحين ... لا فرق عندي: أستطيع أن أعيش، وأستطيع أن لا أعيش. حياة الإنسان، كالعشب، تتفتح، ثم تجفف وترمى في النار. لقد أحببتُ التفكير... هنا يمكن أن تقتلَ وبصورة متماثلة على يد الوحش أو البرد، أو التفكير. لا يوجد إنسان واحد على مسافة عشرات الكيلومترات. الشياطين تُطرد بالصوم والصلاة. الصوم – للجسد، الصلاة – للروح. لكنّي لم أكن

وحيـداً أبـداً، الإنسان المؤمـن لا يمكن أن يكون وحيداً. وهكـذا أنا... أتجوّل في القـرى... وجدت من قبل معكرونـة، وطحيناً. وزيتاً نباتياً ومعلّبات. الآن أتجـوَّلُ في المقابر. يتركون للموتى ما يُؤكل ويُشرب. وهؤلاء لا يحتاجـون لذلـك... ولا يغضبون منّي... في الأرض – ذرة بريّة. وفي الغابة فطر، وثمار. هنا حرّية. أقرأ الكثير.

نفتح الصفحات المقدّسة... رؤيا القدّيس يوحنا الإنجيلي: (وسقطت من السماء نجمة كبيرة، ساخنة مثـل المشعـل، ووقعت على ثلث الأنهار ومصـادر المياه. اسم هذه النجمة «نبات الشيـح». وثلث الماء أصبح شيحاً، والكثير من الناس ماتوا بسبب المياه، لأنّها أصبحت مرّة...).

أستوعب هذه الأمور النبويّة... كلُّ شيءٍ متوقّع، ومكتوب في الكتب المقدسة، لكن نحن لا نحسن القراءة. لا نستوعـب. الشيـح باللغـة الأوكرانية «تشرنوبـل». أُعطِينا إشـارة في الكلمات. لكن الإنسـان عصبيٌّ... ومغرورٌ... وصغيرٌ...

وجـدتُ عند والد سيرغي بولغاكـوف...«اللّه كوّن العالم على الأغلب. لهذا لا يمكـنُ للعالم ألّا ينجح». نحتاج إلى «الشجاعة وتحمّل التاريخ إلى النهاية». وهكذا... وعند شخص آخر... لا أذكر اسمه... لكنني أذكـر الفكـرة: «الشرّ بشكل خاص ليـس جوهراً، بل هو انعدام الخير، مثلما الظلمـة، ليست سوى انعدام الضوء». تجد الكتب هنا ببساطة، وسهولة. من الصعب إيجاد قِدر فخار فارغ، أو ملاعق وشوك، أمّا الكتب فعلـى الرفـوف. وجدت منذ فترة كتاب بوشكين...«والموت فكرة يا روحـي الحبيبة». أذكر ذلك. وهكذا... «والمـوت فكرة»... أنا هنا وحدي. أُفكِّر بالمـوت. أحببتُ التفكير... الهدوء يساعد على التحضير.... يعيش الإنســان وسـط الموت، لكنّـه لا يعرف ما هو المـوت. وأنا هنا وحيـد... طردت يوم أمس ذئبـة مع جرائها الصغار من المدرسة، لقد عاشوا هناك.

سؤال: حقيقيٌّ هو العالم، المجسّد بالكلمة؟ الكلمة، تقع بين الإنسان والروح... أليس كذلك...

سأقول لكم أيضاً: الطيور، والأشجار، والنمل، أصبحت قريبة منّي، ما عرفت تلك الأحاسيس من قبل، ومـا توقعتها. قرأتُ كذلك عند أحدهم: «كونٌ فوقنا وكونٌ تحتنا». أفكر بالجميع. الإنسان مخيف... وغير عـاديّ... لكـن هنا لا أرغبُ في قتل أحد. لاصطياد السمكة توجد سنارة. أليس كذلك... لا أطلق النار على الوحشـ... ولا أترك فخاخـاً... بطلي المفضل... الأمير ميشكين[1]، وقد قـال: «هل من الممكن أن تشاهد شجرة، ولا تكون سعيداً». وهكذا... أنا أحب التفكير. والإنسان غالباً ما يشكو، لكن لا يفكّر...

لماذا تُمعن النظر في الشّر؟ إنّه طبعاً، يقلق...الخطيئة ليست فيزياء أيضـاً... من الضّروري الاعتراف بغير المحسوس. قيل في الإنجيل:« للمكرّسين بصورة مختلفة، وللباقين بالأمثال»[2]، لنأخذ الطير... أو أي كائـن مشابه... من المستحيل أن نفهمها إنها تعيشـ لنفسها، وليس للآخرين. وهكذا... أقول كلمة واحدة

1) بطل رواية دوستويفسكي الشهيرة: " الأبله" وهو شخصية مسالمة طيبة فيها الكثير من صفات السيد المسيح /م/

2) لم نجد في الأناجيل ما يقترب من معنى اقتباس الروائيّة إلا العبارة االآتية التي يوجّهها يسوع المسيح لتلامذته: «أنتم قد أوتيتم أن تعرفوا سـرَّ ملكوت الله، أما أولئك الذين في الخارج فكل شـيءٍ لهم بالأمثال“.. إنجيل مرقس4 – 11 /. المترجمان./

حـول كل مـا يجري... كل ما هـو حيّ – على أربع قوائم، ينظرُ في الأرض وينشـدُّ إلى الأرض. الإنسان هو الوحيـد، الـذي يقفُ على الأرض، بينما يرفع يديه ورأسه إلى السمـاء، يرفعها إلى الصلاة... إلى الله... العجـوز تصلّـي في الكنيسـة: «لكلّ منّـا حسب خطاياه». لكـن لا يعترف بذلك لا العـالم، ولا المهندس، ولا العسكري. يفكرُ واحدهم: «ليس لديّ ما يدعو للتوبة. لماذا يجب أن أتوب؟».. هكذا...

أنـا أصلّي ببساطة... أقـرأ بنفسي... يا إلهي، أتوجه إليك! اسمعنـي! في الشّر فقط يتهذّبُ الإنسان ويتثقـف. وهـو بسيط ويمكن الوصول إليه بكلمات حب صادقة. الكلمـة حتى عند الفلاسفة قريبة العلاقة بتلـك الفكـرة، التـي يستشعرونها. الكلمـة تتوافق تمامـاً مع ما في الـروح، في الصلاة فقـط، في الفكرة الصلاواتية. أنا أشعر بذلك جسديّاً. يا إلهي، أتوجه إليك! اسمعني!

والإنسان أيضاً...

أنـا أخـاف الإنسـان. وأريد لقاءه دائمـاً. الإنسـان الجيّد. هكذا... لكـن هنا إمّا يعيشُ قطاع طرق، ويختبئون، أو يعيشُ إنسان، مثلي. مُعذب.

أيُّ عائلـة؟ لا يوجد عندي جواز سفـر. أخذته الشرطة... ضربني أفرادها: «لماذا تتسكّع هنا؟» – «أنا لا أتسكّع - أنا أتوب». ضربوني بصورة أشد. ضربوني على رأسي... لذلك اكتبوا: عبد الإله نيقولاي... أصبحَ – إنسانا حرّاً...».

جوقة الجنود

أرتيـوم باختيـاروف / جنـدي، أوليـغ ليونتيفيتـش فوروبـي / عامـلٌ لدرء أثـر الإشعاعـات، فاسيلي ايوسيفوفيتـش غوسينوفيتـش/ سائـق – استطـلاع، غينـادي فيكتوروفيتش ديمينيـف/ شرطي، فيتالي بوريسوفيتـش كاربالييفيتـش / عامـلٌ لدرء أثـر الإشعاعات، فالينتـين كومكوف/ سائـق – جنديا إدوارد بوريسوفيتـش كورومكوف/ طيـار هيلوكبتر، إيغور ليتفـين/ عاملٌ لدرء أثر الإشعاعـات، إيفان الكساندر وفيتـش لوكاشــوك/ جنـدي، الكسندر ايفانوفيتش ميخاليفيتـش/ اختصاصي قيـاس الإشعاعات، أوليغ ليونيدوفيتـش بافلوف/ رائد، طيار هيلوكبتر، أناتولي بوريسوفيتش ريباك/ رئيس فصيل حراسة، فيكتور سانكـو/ جندي، غريغـوري نيقولا يفيتش خفوروست/ عاملٌ لدرء أثر الإشعاعـات، الكسندر فاسيليفيتش شينكيفيتش/ شرطي، فلاديمير بيتروفيتش شفيد/ ملازم، الكسندر ميخايلوفيتش ياسينيسكي/ شرطي.

«استدعوا فوجنا بسبب حالة خطر... سافرنا طويلاً. لم يخبرنا أحد بأمر محدد. أعلمونا في موسكو فقـط في محطـة قطار بيلاروسيا، إلى أين ينقلوننا. احتج أحد الشبـان، أتصوّر أنّه من لينينغراد، قائلاً: «أريـد أن أعيش». هدّدوه بمحاكمـة عسكرية. أعلن قائد الفوج أمام المجتمعـين: «سيُحكمُ عليك بالسجن أو بالإعـدام». كان لـدي أحاسيس أخرى. معاكسة تماماً. أردت أن أقوم بفعلٍ بطولي. أن أختبر طبعي. قد يكـون ذلك اندفاعاً طفوليّاً؟ تبـيّن أن الذين مثلي، هم الأكثرية، لقد خدم معنـا شباب من أنحاء الاتحاد السوفييتي. روس، وأوكرانيون، وقوزاق، وأرمن... كان الأمر مقلقاً، ولسبب ما ممتعاً أيضاً.

أحضرونا... أحضرونا إلى المحطة نفسها. أعطوا كلاً منا مريلة بيضاء وقبعة لها اللون نفسه. وكمَامة طبيّـة. نظّفنا المنطقةَ المحيطة. يوم كشطنا فيه الأرضيّـة، وجمعنا المواد في الأسفل، ويوم في الأعلى، على

سطـح المفاعل. المجرفة دائمـاً معنا. أولئك الذين صعدوا إلى الأعلى أسميناهـم «اللقالق». الروبوتات لم تتحمّل، وجنّت الآليات. أما نحن فقد تابعنا العمل. حدث ـــــ أن خرج الدم من آذاننا، ومن أنوفنا. وانتقل إلى الحنجـرة. تشعـرُ بتجريح في العيون. كنت تسمع في أذنيك صوتـاً رتيباً، شعرنا بالعطش، لكن لم تكن هنـاك شهية. مُنعت التمارين الفيزيائية، كي لا تتنفس الإشعاعـات عبثاً. كنا نذهب إلى العمل في عربات السيارات المكشوفة. لكننا عملنا بشكل جيد. ونفتخر جداً بذلك...».

«انطلقنـا في المنطقة... واجهتنـا لوحة مرورية «منطقة محظورة». لم أشـارك في الحرب، لكنه شعورٌ مألوفٌ بشيء ـ ما... يتسرّب من مكان ـ ما في الذاكرة... من أين؟ شيء مرتبطٌ بالموت...

مررنـا في الطـرق بكلاب شاردة، وقطط. تصرّفت أحياناً بشـكل غريب، لم تتعرّف إلى الناس، هربت منّـا. لم أُدرك مـاذا يحصل لها، قبل أن يأمرونا بإطلاق النار عليهـا... البيوت مختومة، آليّات الكولخوز متروكة... مشاهدتها تثير الاهتمام. ما من أحد، نحن، والشرطة فقط، نسيّر دوريات. تدخل إلى البيت.. صور معلّقة، وما من بشر. وثائق منثورة في كل مكان: بطاقات الكومسومول[3]، بطاقات شخصية ومهنية، شهـادات تقدير... أخذنا تلفازاً مـن أحد البيوت لمدة معيّنة، استأجرناه، لكـن لم ألاحظ أن أحد رفاقنا، أخـذ شيئاً إلى البيت. أوّلاً بسبب إحساس تملّكنـا، بأن الناس على وشك العودة... ثانياً، هذا...هذا شيء مرتبط بالموت...

ذهبنـا إلى البلوك، إلى المفاعل نفسه. لنلتقط صـوراً فوتوغرافية... لقد أردنا أن نتفاخر في البيت... كان هنـاك خـوف، وفي الوقت نفسه اهتمام لا يقاوم: ما الذي يحدث؟ أنـا مثلا، رفضت، زوجتي فتيّة، لم أخاطـر، أما الشبـاب فقد شرب كلّ منهم مئتي غرام[4]وسافروا... وهكـذا... (صمت). عادوا أحياء – هذا يعني كل شيء على ما يرام.

بدأت بالمناوبة الليلية. نسير في دورية... القمر صاف. كمصباح معلّق.

شـارع القريـة... لا يوجـد أيُّ شخصـ... في البدايـة أضـاءت المصابيـح المنازل، ثم قطعـوا التيار الكهربائـي.. نتجـوّل بالسيـارة، يركض من بـاب المدرسة نحونـا مباشرة خنزيـرٌ برّي. ثعلـب. عاشت الوحوش في البيوت، وفي المدارس، وفي الأندية. وهنـاك اللافتاتُ معلّقة: «هدفنا – سعادة الإنسانية كلّها»، «البروليتاريـا العالميـة ستنتصـر»، «أفكار لينين ستعيشـ إلى الأبد». في مكاتب الكولخـوز – أعلام حمر، شعـارات جديدة، رزمة محفـورة من أقوال الزعماء. على الجدران صـور للزعماء، على الطاولات تماثيل مـن الجص للزعماء. النصب التذكارية العسكرية في كل مكان... نصب أخرى لم أرَ. ثمَّ بيوت متلاصقة، حظائـر إسمنتية رصاصية، وأبراج علـف صدئة... ومن جديد – تلال المجد الصغيرة والكبيرة... «وهذه هـي حياتنا؟». سألت نفسي، بعد أن رأيت كل ذلـك بعينين مختلفتين ـ أنعيش نحن بهذه الطريقة؟». وكأنّ راية الحرب أُزيلت من محطةِ توقُّف مؤقت... وأُلقيت بعيداً...

لقد فجّر تشرنوبل دماغي... وأصبحتً أفكّر...

---

3) الشبيبة الشيوعية/ م/

4) من الفودكا طبعاً.. هذه عادة عند الشباب هناك.. ربما لبعث الشجاعة في النفس/. م/

«بيتٌ مهجور... مقفل. قطٌّ على النافذة. اعتقدتُ، أنّه – من الفخّار. اقتربت: إنّه حي. أكل الورود كلها في الأحواض. نبتة إبرة الراعي. كيف وصل إلى هناك، أم أنّهم نسوه؟

كتب على الأبواب: «عزيزي المار، لا تبحث عن أشياء ثمينة. لم تكن عندنا هذه الأشياء. استخدم الأغراض كلّها، لكن لا تنهب. سنعود». وفي بيوت أخرى رأيت كتابات بألوان مختلفة: «اعذرنا، بيتنا الأصلي!». لقد ودّعوا البيوت، مثلما يودعون إنساناً. كتبوا: «سنغادر في الصباح» أو» سنغادر في المساء»، ثبّتوا التاريخ وحتى الساعات والدقائق. ملاحظات بخط أطفال على أوراق الدفاتر المدرسية: «لا تضرب القطة. الجرذان ستلتهم كل شيء». أو «لا تقتلوا... إنها – جيدة». (يغمض عينيه). لقد نسيت كل شيء... أذكر فقط، بأنني ذهبت إلى هناك، لا أذكر أكثر من ذلك. نسيت كل شيء... في السنة الثالثة بعد التسريح من الجيش حدث شيء – ما لذاكرتي... حتى الأطباء لم يعرفوا... لا أستطيع عدّ النقود – أتعثر. أتجول بين المستشفيات...

هل رويتُ أم لا؟ تقترب وتفكر ـ البيت فارغ. تفتح الباب – القطُّ وحده يجلس... هل تتصور، وملاحظات الأطفال تلك...».

«استدعوني للخدمة...

الخدمة كانت على هذا الشكل: عدم السماح للسكان المحليين بالدخول إلى القرى المهجورة. انتصبت سواتر بالقرب من الطرق، بُنِيتْ مخابئ وأبراج مراقبة. سمّونا، لا نعرف لماذا، «أنصار»[5]. حياة سلمية... ونحن نقف... بالزّي العسكري... لم يفهم الفلاحُ، لماذا مثلاً، يُمنع من إحضار الدلو من بيته، القِدر، المنشار أو الفأس. يُمنع من جني المحصول. كيف توضّح الأمر؟ في الواقع: يقف الجنود في جهة واحدة من الطريق، لا يسمحون بالمرور، وفي الجهة الأخرى يروّعون البقر، تقرقع الحصادات ويطحنون الحبوب. تتجمع العجائز وتبكي: «أيّها الفتيان اسمحوا لنا... إنّها أرضنا... وبيوتنا...». يقدمون البيض، وشحم الخنزير، والمشروبات الكحولية. اتركونا ندخل... يبكون على الأرض المسمَّمة... على الأثاث... والحاجيات...

وخدمتنا تتمثّلُ في: عدم السماح بالعبور. عجوز تحضر سلّة بيض – مصادرة السلة ودفنها في الأرض. حلبت البقرة، تحمل دلو حليب. عسكري يتابعها. يدفن الحليب... قلعوا سرّاً بصلهم – أخذ البصل منهم. والشوندر، والبصل، واليقطين. دفنها... حسب التعليمات... تشويه كل شيء من أجل المجد، نُحسَدُ على ذلك. والجمال من حولنا. خريف ذهبي. وللجميع وجوهٌ مجنونة. لهم ولنا.

أمّا في الصحف فقد هلّلوا لبطولاتنا... يا لنا من فتيان أبطال... كومسوموليين ___ متطوّعين!

من كنّا نحن في حقيقة الأمر؟ ما الذي كنّا نفعله؟ أردت أن أعرف عن ذلك... أن أقرأ... على الرغم من أنّني كنت هناك...».

«أنا شخصٌ عسكري، يأمرونني – فأُنفّذ... لقد أقسمتُ...»

---

5) التسمية مأخوذة من تاريخ مقاومة شعوب الاتحاد السوفييتي للنازيين الألمان: أنصار، أو فدائيون، أو رجال العصابات/. المترجمان. /

لكـن ذلك ليسـ كل شيء... اندفاع بطولي، تملَّكنا أيضاً. لقد ربّوه فينا... وقد حفَّزنا منذ أيام المدرسة. مصدرُه الأهل. ورجال السياسة بما ألقوه من خطب. والراديو، والتلفزيون. أشخاصٌ مختلفون تفاعلوا بطرق متباينة: بعضهم أراد أن يجروا معه لقاءً، وينشرونه في الصحف، بعضهم نظر إلى كل شيء، كجزء من عمله، والبعض الثالث... وأنا التقيتهم، عاشوا بشعور، أنّهم ينجزون عملاً بطولياً. يشاركون في صنع التاريخ.

لقـد دفعوا لنـا مرتّبات جيدة، لكن مسألة النقـود لم تكن مطروحة. راتبي العـادي أربعمئة روبل، أمّا هنـاك، فقد كنت أقبض ألف روبل (الروبـلات السوفييتية آنذاك). حسب ذلك الزمـن هذا مبلغ كبير. أنّبونـا فيمـا بعد قائلين: «لقـد استخرجتم النقود بالمجرفة. وعدتم – أعطُهم سيـارات، وموبيليا من دون طابور». إنّه، طبعاً، لأمرٌ مُخزٍ. فقد كان الأمرُ بالفعل اندفاعة بطولية...

قبـل أن نتوجّـه إلى هناك، ظهر الخوف. لفترة قصيرة. وهناك اختفى. لو استطعت أن أشاهد – هذا الخـوف... أمـر. عمل. مهمة. كان لدي اهتمـام بأن أنظر إلى المفاعل من الأعلـى، من الطائرة الحوّامة: مـاذا حصل هناك في الواقع، كيف يبـدو ذلك؟ لكنهم منعوني. كتبوا في بطاقتي: واحد وعشرون رينجين، لكننـي لستُ واثقـاً، بأن ذلك صحيح في الواقع. كان المبدأ بسيطاً جـداً: تصل إلى مركز منطقة تشرنوبل (هو في المناسبة، مدينة صغيرة، وليست ضخمة، كما كنت أتصوّرها)، وهناك يجلس اختصاصي بقياس الأشعـة، علـى بعد عشرة – خمسـة عشر كيلو متراً عن المحطـة، كان يقيس مستوى أشعـة الخلفية. هذه القياسـات تضـرب بعدد الساعات، التي تطيرهـا في اليوم. وأنا ارتفعت من هنـاك بالحوّامة وطرت فوق المفاعـل: ذهابـاً – وإياباً، ماراً به في الاتجاهين، اليوم هناك – ثمانـون رينجين، غداً – مئة وعشرون... ليـلاً أدور فوق المفاعـل – ساعتين. أنتجنا صوراً بالأشعة تحت الحمـراء، لأجزاء الجرافيت المنتثرة على فيلم حيث كانت «تضيء»... في النهار لا يمكن مشاهدتها...

تحدثـت إلى العلمـاء. أحدهـم: «أستطيع أن ألحسـ طائرتك بلساني، ولن يحـدث لي مكروه». وآخر: «أيّها الشباب، كيف تطيرون من دون حماية؟ تقصّرون من أعماركم؟ تخطئون!». إنقاذ الغرقى هو بأيدي الغرقى أنفسهم. لقد بطَّنّا الكراسي بصفائح الرصاص، وأدخلنا في الستر الواقية للصدر... قطعاً رقيقة من ألواح الرصاص... لكن الذي تبيّن لنا، أنّها تقي من أنواع معيّنة من الأشعة، وليس منها جميعاً. احمرّت وجـوه الجميع، احترقت، لم يستطيعوا الحلاقة. طاروا من الصبـاح حتى الليل. ما من شيء خيالي. لكنه عمل. عمل قاس. جلسنا أمام التلفاز ليلاً، وكانت تجري في هذا الوقت بالذات، بطولة العالم لكرة القدم. الحديث طبعاً عن كرة القدم.

أخذنـا نفكر... كي نكـون صادقين... ربما بعد ثلاثة ــ أربعة أعوام... عندما مرضـ أحدنا، وثانٍ... ومـات ثالـث... فقد عقله... انتحر... حينها بدأنا نفكر. وهل سنفهـم ماذا حدث لنا، أعتقد بعد عشرين – ثلاثـين عامـاً. لدي أفغانستان (كنت هناك لمدة سنتين) وتشرنوبـل (كنت هناك ثلاثة أشهر) – أكثر اللحظات الساطعة في حياتي...

لم أخـبر أهلي، أنّهم أُرسِلوني إلى تشرنوبل. اشترى أخـي صحيفة «أيزفيستيا»، ومصادفة رأى هناك صورتين.. أحضر الصحيفة إلى والدتي: «خذي، انظري – بطل!». بكت أمّي...».

«تحرّكنا نحو المحطة...

سارت في الاتجاه المعاكس قوافل تحمل الناس الذين تم إخلاؤهم. قادوا الآليات، والقطعان بسرعة. ليلا ونهارا. وسط حياة سلميّة...

كنّا سائرين... وأنا، هل تعرفون ماذا شاهدت؟ على جوانب الطرق. وتحت أشعة الشمس... بريقٌ ناعمٌ جداً... شيئ – ما يلتمع كالكريستال... جزيئات صغيرة جداً... سرنا باتجاه كالينكوفيتش، من خلال موزير. تحدثنا فيما بيننا... شيءٌ ما ينسكب، دهشنا. لاحظنا في القرى التي عملنا فيها، كيف ظهرت مباشرة ثقوبٌ متهرّئة، وبخاصّة على أوراق الكرز. قطفنا الخيار والبندورة – وهناك أيضاً ثقوب سوداء... الخريف. ألوان قرمزية لثمار شجيرات التوت البري، أغصان التفاح من كثرة الحمل – طبعا، انحنت إلى الأرض، لا يمكنك ألا تشتهيها. ستأكل. شرحوا لنا، إنّها لا تؤكل. اختلفنا وأكلنا.

سافرت... مع أن بإمكاني أن لا أسافر. طلبت التطوع. لم ألتقِ في الأيام الأولى لا مبالين هناك، لاحقاً سأرى فراغاً في العيون. هل أردتُ انتزاع وسام؟ تخفيضات. كلام فارغ! أنا شخصياً لم أكن بحاجة إلى شيء. شقة، سيارة... ماذا أيضا؟ عزبة... كان كل ذلك عندي. تملّكتني حماسة الرجال... ينطلقُ رجال حقيقيون للقيام بعمل ضروري. أمّا الباقون؟ فليجلسوا تحت تنانير النساء... أحدهم أحضر وثيقة تبيّنُ أن زوجته تلدُ، وآخر قدّم ما يثبت أن لديه طفلاً صغيراً... نعم مغامرة. نعم خطر – إشعاعات، لكن على أحدهم أن يقوم بهذا العمل. كيف مضى آباؤنا إلى الحرب إذاً؟

عدنا إلى البيت. نزعتُ عنّي الثياب التي ارتديتها هناك كلّها، ورميتها في الزبالة. أما القبعة فقد أهديتها لابني الصغير. رجاني كثيراً. لبسها، ولم ينزعها. بعد سنتين شخّصوا مرضه: كتلة في الدماغ... تابعوا الكتابة بأنفسكم... لا أرغبُ في الحديث أكثر...»

«عدت لتويّ من أفغانستان... أردت أن أعيش. وأتزوج. أردت أن أتزوج مباشرة... وهنا – بطاقة مضفورة بشريط أحمر «استدعاء خاص» – يجب حضورك خلال ساعة إلى العنوان المذكور. أمّي بكت في الحال. اعتقدتْ، أنهم يستدعونني مرّة أخرى إلى الحرب.

إلى أين ينقلوننا؟ ولماذا؟ المعلومات شحيحة. انفجر المفاعل... وما علاقتنا نحن؟ بدّلنا ثيابنا في المكان.. وحضّروا أوراقنا وأخبرونا، بأننا سنتوجّه إلى مركز منطقة خوينيكي. وصلنا إلى خوينيكي، ما زال الناس في غفلة عما جرى، وهم مثلنا يرون جهاز قياس الأشعة لأول مرة. تابعوا نقلنا، إلى القرية... هناك من يقيمُ عرساً: الشباب يتبادلون القبل، الموسيقا تعزف، يشربون الخمر البيتي. عرس.. فليكن عرساً.. نحن لدينا أمر: قشط التربة بعمق.... قطع الأشجار....

بداية أعطونا سلاحاً. رشاشات. في حال هجوم الأمريكيين... قرؤوا لنا، في التوجيه السياسي، محاضرة عن عمليات التخريب التي تنفّذها الاستخبارات الغربية. وعن أعمال التفجير التي تقومُ بها. تركنا السلاح ذات مساء في خيمة منفصلة. وسط المعسكر. بعد شهر نقلوه. لا يوجد مخربون على الإطلاق. رينغين... كيوري...

التاسـع من أيار – وصل جـنرال على عيد النصر. جمعونا وصففنا بانتظـام. هنأونا بالعيد. تجرأ واحد مـن الصف وسأل: «لماذا يخفون عنّا كم نسبة الإشعاعات؟ وما هي الجرعة التي نتلقاها؟». لقد وُجد شخص يطـرح هذا السؤال. استدعاه قائد القطعة بعد أن غـادر الجنرال، ووبّخه قائلا: «إنّك تفتعل استفزازاً! وتثير الرعب!». بعد يومين وزّعوا كمامات مضادة للغاز على الجنود، لكن أحداً لم يستعملها. عرضوا لنا جهاز قياس الأشعة مرتين، لكن لم يسمحوا لأحد بإمساكه. أطلقونا لزيارة الأهل مرة كل ثلاثة أشهر ولمدة يومين. تكليف واحد: شراء فودكا. حملت معي حقيبة ظهر ممتلئة بالزجاجات. رفعني الشبابُ على أيديهم من البهجة.

استدعى مسؤول الـ«كي جي بي» الجميع قبيل مغادرتهم إلى بيوتهم ونصحهم بإلحاح: لا تحدِّثوا أحداً في أي مكان، عما شاهدتموه هنا. لقد عدت من أفغانستان، وعرفت – أنني سأعيش! لكن في تشرنوبل على العكس تماماً: يقتلونك تحديداً عندما – تكون في البيت.

عدت إلى البيت... وكل شيء بدأ لتوه...

« هل ما أتذكر... حفرٌ في الذاكرة؟

يوم كامل.. أتنقّل بين القرى... مع اختصاصيي قياس الأشعة.. ما من امرأة تقدّم لنا التفاح... الرعبُ في نفوس الرجال أقل، يُحضرون الخمر البيتي، وشحم الخنزير: «هيا نتناول طعام الغداء». والرفض غير مستحسن، وأن تأكل التسيزوم النقي – ليس مفرحاً. تشرب. من دون المازوات.

الفطـر الأبيض يفرقع تحت عجلات السيارات، هـل هذا طبيعي؟ تسبـح في النهر القراميط الكسولة السمينة، حجمها أكبر خمس إلى سبع مرات من الحجم المعتاد. هل هذا طبيعي؟ هل...

أجلسونـا مع ذلك في إحدى القرى إلى الطاولـة... خنزير مقلي... اعترف صاحب البيت بعد أن ثمل: «خنزيـر فتي. ذبحته، لأنني لم أستطع النظر إليه، كان مشوّها! ماتت الشهية عندي». شربت الكأس دفعة واحدة. بعد تلك الكلمات. صاحب البيت يضحك: «اعتدنا هنا، مثل الخنافس الكوليرادية».

أحضرنا جهاز قياس الأشعة إلى البيت – ارتفع المؤشر عالياً...».

«عشر سنوات مرّت... وكأن شيئاً لم يكن، لو أنّني لم أمرض، ولكنت نسيت...

يجب خدمة الوطن! خدمة الوطن ـ عمل مقدّس. استلمت: ثياباً داخلية، وربطات قدم، وحذاء، وقبعة، وبنطالا، وبدلة رياضية، والحزام، والجعبة. ثم إلى الأمام. سلّموني شاحنة قلاب. نقلت البيتون. أجلس في غرفـة القيادة وأثق، بأن الحديد والزجاج سيحميانني. كأن شيئاً ما كان –... أحملُ في الشاحنة... شباباً فتيانـاً. غير متزوجـين. أقنعة طبية واقية لم نستلـم... لا، أتذكر واحداً رأيته يرتديهـا... سائق معمر... فقط... كان دائماً – يضع القناع. ونحن – لا. رجال شرطة المرور من دون كمّامات. نحن في غرفة قيادة الشاحنـة، أمّـا هم – فقد وقفوا في جـو من الغبار الإشعاعي لثمـانِ ساعات. كانوا يدفعـون أجوراً عالية للجميـع: ثلاثـة مرتبات إضافة إلى مهمّة السفر. كنّا نتعاطى المشروبـات الكحولية... فودكا، عرفنا، أنّها تساعـد. هي الوسيلـة الأوليّة لاستعادة الخواص الدفاعية للجسم بعد التعرّض للإشعاعات. وتزيل أيضاً التوتر العصبي. وليس مصادفة أنهم أعطوا في الحرب الوطنية تلك المئة غرام المشهورة لكل جندي. لوحة عادية: شرطي مرور ثمل يضبطُ سائقاً ثملاً.

لا تكتبـوا عـن معجزات الوطنية السوفييتية. لقد كانت... المعجـزات! بالفعل لكن سبقها في البداية – التقصير، والتسيّب، وفيما بعد المعجزات. سدّ الفوّهات... استقبال الرصاص بالصدور... أمّا أن مثل هذه الأوامـر ـــ من حيث المبدأ ـ لا يجب أن تكون، فعن ذلـك لا أحد يكتب. رمونا هنـاك، مثلما رموا الرمل على المفاعـل... كأكياس الرّمل. كل يوم يعلّقون «منشوراً حربياً» جديـداً: «يعملون بشجاعة وتفانٍ»، «سنصمد وسننتصر...». وسمّونا اسما جميلا «جنود النار»...

أعطوني شهادةً لقاء العمل البطولي وألف روبل...».

«في البداية سوء فهم... إحساس، بأنّها تدريبات عسكرية... لعبة...

لكنهـا كانت حرباً حقيقيةً. حرباً نوويةً... غـير معروفة بالنسبة لنا: ما المخيف وما غير المخيف، ماذا نتوخـى ومـاذا لا نتوخى؟ لا أحد يعرف. ولا أحد تسأله. إخـلاءٌ حقيقي... في محطّات القطار... ما الذي كان يحصـل في محطـات القطـار؟ كنّا نساعـد في دفع الأطفال عبر نوافـذ العربـات... أمَنَّا النظام في الطوابـير... طوابـير تقف على نوافذ قطـع تذاكر السفر، طوابير على اليـود في الصيدليات. شتمَ النـاسُ بعضهـم بعضـاً وتشاجروا. كسروا الأبـواب في المتاجر وأماكن بيع المشروبـات الكحولية. حطمّوا وكسّروا الشبـكات الحديدية علـى النوافذ. آلاف النـازحـين... عاشوا في النـوادي، والمدارس، ورياض الأطفال. تجوّلوا نصف جائعين. نفدت النقود بسرعة. اشتروا كل محتويات المتاجر...

لـن أنسـى النسـاء، اللواتي غسلـن ثيابنا الداخليـة. لم تكن هناك غسّـالات. لم تخطـر ببالهم، ولم يحضروهـا. غسلوا بأيديهم. كل النساء – من كبيرات السـن. أيديهن – متورّمة تملؤها الجروح. الثياب الداخليـة ليست متسخـة فحسب، بل هناك عشرات الرينجينات[6]...«أيهـا الشباب، تناولوا الطعام...»، «أيها الشباب، ناموا...»، «أيها الشباب، أنتم مازلتم فتيانـاً... احموا أنفسكم...». أسِفنَ لوضعنا وبكَينَ.

هل ما زلنَ على قيد الحياة؟

نجتمـع كل عام في السادس والعشرين من نيسان (أبريل)، كل مـن كان هناك. كل من بقي على قيد الحيـاة. نتذكـر تلك الفـترة. أنت كنت جنديـاً في الحرب، كنّا بحاجة لـك. ما هو سـيء تمَّ نسيانه، لكن ذلـك بقي. بقـي، أنّه من دونك لم نكـن نستطيع أن نجتاز الحادثـة... كنتَ ضروريّـاً... نظامُنا، نظامنا العسكـري بصـورة عامة، يعمل بشـكل رائع في الظروف الطارئـة. أنت في النهاية، هنـاك حرّ وضروري. الحرية! والإنسان الروسي في مثل تلك اللحظات يَظهرُ إنساناً عظيماً! وفريداً! لن نصبح أبداً هولنديين أو ألماناً. ولن يكون عندنا إسفلت طويل الأمد ولا مروج مرتبة. أمّا الأبطال فستجدهم دائماً!».

قصّتي

أطلقـوا نداءً – ذهبت. واجب! كنت عضواً في الحزب. الشيوعيون، إلى الأمام! هذه هي الحال. عملت في الشرطـة. رقيبـاً أوّل. وعدوني «بنجمة» جديـدة. كان ذلك في حزيران (يونيو) عـام سبعة وثمانين... يجب اجتياز اللجنة الطبية، لكن أرسلوني من دون فحص. أحد ما هناك وكما يقولون «دبّر حاله»، أحضر تقريـراً، بـأن لديه قرحة في المعـدة، فأخذوني مكانـه بالسرعة القصوى. هذا هو الوضـع... (يضحك).

6) وحدة قياس مستوى التلوث الإشعاعي/. المترجم. /

ظهرت في تلك الفترة طرائف كثيرة. ذات مرّة... وصل الزوج من العمل وشكا لزوجته: «قالوا لي: غداً — إمّا ستذهب إلى تشرنوبل، أو تضع بطاقتك الحزبية على الطاولة». «وأنت غير حزبي؟». — لذلك أفكر: أين سأجد لهم حتى الصباح بطاقة حزبية».

سافرنا، كأناس عسكريين، لكن في الفترة الأولى نظّموا منّا مجموعة بنّائي حجارة. بنينا صيدلية. ضعف جسمي في الحال، وأصابني نوع من النعاس. أسعل في الليل. قلت للطبيب: «كل شيء ___ على ما يرام. الطقس حار». جلبوا إلى المطعم من الكولخوز لحمة، وحليب، وقشطة، وأكلنا. الطبيب لم يلمس أي شيء. يحضرون الطعام، يدوّن في الملف، بأن كل شيء حسب الأصول، لكنّه لم يأخذ عيّنة. لاحظنا ذلك. هذه هي الحال. شعرنا باليأس. بدأ موسم الفراولة. وخلايا النحل ممتلئة...

بدأ اللصوص باقتحام البيوت. سرقوا كل شيء. سمّرنا النوافذ والأبواب. ختمنا صناديق الخزنة في مكاتب الكولخوز، والمكتبات الزراعية. ثم قطعنا المياه والكهرباء عن المنطقة، وأمَنّا المباني في حال الحريق.

سرقت المحلات التجارية، انتزعت الشبكات الحديدية عن النوافذ. الطحين والسكر أصبحا تحت الأرجل، هُرِست الحلوى بالأقدام... حُطِّمت البنوك... هجّروا الناس من إحدى القرى، وعاش الكثيرون منهم على بعد خمسة — عشر كيلومترات. نقلوا الحاجيات المتروكة في القرى إلينا. هذه هي الحال... نحن نحرس... يأتي رئيس الكولخوز السابق مع عدد من السكان المحليين، لقد أسكنوهم مكاناً قريباً وأعطوهم بيوتاً، يأتون إلى هنا لجني الذرة، وللزراعة. لقد نقلوا التبن في شوالات. وجدنا في تلك الشوالات ماكينات خياطة، ودراجات ناريّة، وأجهزة تلفزيونية مخبأة. يعتقدون إن الإشعاعات قد زالت، فالتلفاز لم يعمل في تلك الفترة... عملية تبادل: هم يحضرون زجاجة من السماغون[7] — وأنت تعطيهم الموافقة على نقل عربة أطفال. وإذا باعوا أو نقلوا ملكية جرار، أو آلة بذار. زجاجة... عشر زجاجات... النقود لم يهتم بها أحد ... (يضحك). كما في مرحلة الشيوعية... لكل شيء وحدة قياس: أسطوانة بنزين — نصف لتر من الخمر. معطف فرو — ليتران، دراجة ناريّة — أنت وذكاؤك... بعد ستة أشهر غادرت، توافقاً مع البرنامج المركزي، المدة نصف عام. ثم أرسلوا ورديّة بديلة. أخّرونا لبعض الوقت، لأن أفراد تلك الورديّة رفضوا القدوم من جمهوريات بحر البلطيق. هذه هي الحال... أعلم بأنهم سرقوا، ونقلوا كل ما يمكن رفعه ونقله. أنابيب الاختبار من المخابر الكيميائية المدرسية سرقوها. منطقة تشرنوبل نقلوها إلى هنا... ابحثوا في البازارات، ومتاجر الحاجيات المستعملة، وفي البيوت الريفية والعزب...

بقيت خلف الأسلاك الأرض فقط... والمقابر... وتاريخنا — وبلدنا الكبيرة...».

«وصلنا إلى المكان... سجلنا مهماتنا...

سؤال: إلى أين وصلنا؟ هدّأنا الملازمُ قائلاً: «حادثة، حصلت منذ زمن. منذ ثلاثة أشهر مضت. لم يعد الوضع مخيفاً «. الرقيب: «كل شيء جيد، يجب فقط غسل الأيدي قبل الطعام».

خدمتُ اختصاصياً بقياس الأشعة. ما إن يحلّ الظلام حتى يصل شبانٌ إلى العربة المناوبة بالسيارات. يُقدِّمون النقود والسجائر، والفودكا... مقابل السماح لهم بالبحث في الأمتعة المصادرة. يملؤون الحقائب.

---

7) نوع من الفودكا البيتيّة التي يصنعها الفلاحون./ م/

إلى أين ينقلونها؟ ربما، إلى كييف، إلى مينسك... إلى المكبّات...، ما تبقّى، ندفنه. فساتين، أحذية، آلات أو كرديون، آلات خياطة... نضعها في الحفر، التي سميّناها «المقابر الأخوية».

أعود إلى البيت. أذهب إلى الرقص. تعجبني فتاة:

ـ هيّا نكون صديقين.

ـ لماذا؟ أنت الآن رجل تشرنوبل. من هي التي ستتزوجك؟

تعرفت إلى أخرى. قبّلتها. عانقتها. المسألة أصبحت قريبة من كتبِ الكتاب في المحكمة.

ـ عرضت عليها ـ هيا نتزوّج.

جاء سؤالها يشبه: وهل تستطيع؟ قادر...

كان عليَّ أن أسافر... وعلى الأغلب سأسافر. لكنني أشفقُ على والديَّ...».

« لدي ذاكرتي...

وظيفتي الرسمية هناك – رئيس مجموعة حراسة... أي ما يشبه – رئيس منطقة صراع الفناء. (يضحك). هكذا اكتبوا.

نوقف سيارة من مدينة بريبياتي. المدينة تم إخلاؤها، ما من أحدٍ فيها. «قدِّموا وثائقكم». لا توجد وثائق. صندوق السيارة مغطّى بشادر. نرفع الشادر. عشرون طقم فناجين شاي، أذكر وكأن ذلك حصل الآن، خزانة صالون خشبية، وديوانيّة، وتلفزيون، وسجاد، ودراجات هوائية...

أكتبُ تقريراً.

أحضروا لحوماً لدفنها في المدافن الخاصة. ما من وثائق وأختام... وما من عيّنة مفحوصة.

أكتبُ تقريراً.

وصلتنا إخبارية: يفكِّكون بيتاً في قرية مهجورة. يرقمون ويوضبون الأخشاب على جرار مع مقطورة. انطلقنا على وجه السرعة، حسب العنوان المذكور. تم إلقاء القبض على «اللصوص». أرادوا نقل البناء وبيعه على أنّه عزبة. لقد قبضوا عربوناً من الشاري.

أكتبُ تقريراً.

تجولت خنازير شاردة في القرى الفارغة. أمّا الكلاب والقطط فقد انتظرت الناس إلى جانب أبواب بيوتها. حرست البيوت الفارغة.

تقف إلى جانب مقبرة الأخوة... حجر مكسور كتب عليها أسماء عائلات: الملازم بورودين، الملازم الأول... أعمدة طويلة، كقصيدة الشعر – عائلات الجنود... ريبيينيك، كاربيف، لوبوخي...

فجأةً في حقلِ منزلٍ مُراقِب. صاحبُ الحقل خلف المحراث، يقول عندما شاهدنا:

– أيّها الأعزاء، لا تصرخوا. لقد كتبنا تعهداً: سنغادر في الربيع.

– لكن لماذا تحرث الحقل؟

–إنّها أعمال خريفية...

أنا أفهمك، لكن يجب أن أُعِدَّ تقريراً...».

«فلتذهبوا جميعاً إلى الجحيم...»

زوجتي أخذتِ الطفل وغادرت. عاهرة! لكنني لن أشنق نفسي، مثل فانكا كوتوف... ولن أرمي بنفسي من الطابق السابع. عاهرة!. عندما عدتُ من هناك بحقيبة نقود... اشترينا سيّارة، ولها – معطف من فرو النمس... وهي – العاهرة عاشت معي. ولم تخفْ. (يغنّي فجأةً).

حتى ولو ألف رينجين

لا تستطيع لَيَّ العضو الروسي...

أغنية شعبية جيدة. من هناك. تريدون طُرفة؟ (يروي مباشرة). يعودُ الزوج إلى البيت... قادماً من تحت المفاعل... الزوجة تسأل الطبيب: «ماذا نفعل لزوجي؟» – «غسله، معانقته، وإبطال مفعول الأشعة». عاهرة! إنّها تخافني... أخذت الطفل... (تحوّل إلى الجدية فجأة). عَملَ الجنودُ... قرب المفاعل... كنت أنقلهم إلى الورديَّة ومن الورديَّة: «شباب، سأعد إلى المئة. انتهى! إلى الأمام!». أنا، كما الآخرين، عُلّق على رقبتي عدّاد – تراكمي. لقد جمعتُ تلك العدَّادات بعد الوردية وسلمّتها للقسم الأوّل... سرّي... هناك أخذوا المعطيات، ويُفتَرَضُ أنّهم يسجلونها في أضابيرنا، لكن، كم رينجين تلقّى كل منّا – سرّ عسكري. عاهرون.. قحا.. !.... ثمَّ تمر فترة من الزمن، فيقولون لك: «قف! لا يجوز الاستمرار!». كل المعلومات الطبية لديهم... ولكنهم حتى عند المغادرة لم يخبرونا – كم هي؟ عاهرون! ..قحا.... هم الآن يتنازعون على السلطة... على الحقائب...عندهم – انتخابات... هل تريدون نكتة؟ يمكنكم بعد تشيرنوبل أكل كل شيء، لكن فضلاتكم – تدفنُ في الرصاص. ها. ها. ها.... الحياة رائعة، وغدة، لكنها قصيرة جداً...

كيف سيعالجوننا؟ لم نحضر أيَّ وثائق. لقد بحثتُ... سألتُ في الجهات المختصّة... تلقيت ثلاثة أجوبة واحتفظت بها. الجواب الأول: تم إتلاف الوثائق، نظراً لانتهاء مدة الاحتفاظ بها، مدة الاحتفاظ – ثلاث سنوات. الجواب الثاني: تم إتلاف الوثائق أثناء البيريسترويكا[8] وتقليص الجيش وإعادة تشكيل القطع العسكرية، الثالث: تم إتلاف الوثائق لأنها كانت مشعّة. لعلهم أتلفوا الوثائق كي لا يعرف أحد الحقيقة؟ نحن – شهود. لكننا سنموت قريباً... بماذا نساعد أطباءنا؟ أحتاج لتقرير: كم عدد الرينجينات؟ كم تلقيت هناك؟ لكنت عرضتُه على عاهرتي... سأثبت لها بعد، أننا سنعيش في أيٍّ ظروف وننجب أطفالاً.

إليكم صلاة عامل درء آثار الإشعاعات في تشرنوبل: «يا إلهي، إذا كنتَ قد فعلتَ ما يجعلني لا أستطيع، فافعل ما يجعلني لا أرغب». فلتذهبوا جميعكم إلى طيـ..!».

«ابتدأنا... ابتدأ كل شيء كما في الروايات البوليسية...

في وقت الغداء – اتصال إلى المصنع: إلى جندي الاحتياط فلان... يطلب إليك الحضور إلى لجنة المدينة العسكرية، لتدقيق أمر في وثائقه. زد على ذلك – بالسرعة القصوى. وفي اللجنة العسكرية... أمثالي كانوا كثراً، قابلنا ملازماً وكرّر لكل واحد منا: «ستذهبون غداً إلى قرية كراسنوي، حيث ستشاركون في تدريبات عسكرية». اجتمعنا صباح اليوم التالي قرب مبنى اللجنة العسكرية. أخذوا منّا وثائقنا والبطاقات العسكرية وأجلسونا في حافلات. وساروا بنا في اتجاه مجهول. لم يعد أحد يحلم بالتدريبات

---

8) مرحلة ما سُمّيَ إعادة البناء والعلنيّة والشفافيّة التي قادها ميخائيل غورباتشوف/ م/

العسكريـة. كان الضباط المرافقـون يجيبون، عن الأسئلة كلها بالصمت. تنبأ أحدهم قائلاً: «أيها الأخوة! وإذا كنّـا متجهـين إلى تشرنوبل؟!». القيـادة: «يرجى الصمت! إثارة الخـوف – محكمة ميدانية عسكرية حسـب قوانين زمن الحرب». وكان هناك توضيح بعد مرور بعض الوقت: «نحن في حالة استنفار عسكري. لا نريد مهرجين بيننا! من يترك وطنه في المحنة – يُعدُّ خائنا».

في اليـوم الأوّل – شاهدنـا من بعيد المحطة الذريّة. وفي اليـوم الثاني كنّا ننظف الأوساخ من حولها... نقلنا دلاءً منها... حفرنا بالمجرفات العادية، كنّسنا بالمكانس، التي يستخدمها عمّال التنظيف. وبالمقاشط. مسألـة واضحـة – المجرفة مصنّعة للرمل والحصى. لكن ليس للزبالة، التي تجمع كل شيء: قطع أشرطة أفـلام، حديد بناء، وخشباً وبيتوناً. تقدمنـا إلى الذرّة بالمجرفة. كما يقال. القرن العشرون... الجرارات والبلـدوزارات، التـي استُخدمت هنـاك، كانت بلا سائقين، موجّهـة عن بعد، أمّا نحـن فكنّا نسير خلفها ونجمـع البقايـا. تنفّسنا ذلك الغبار. بدّلنا خلال الوردية الواحدة حـوالي ثلاثين كِمَامة، شيء غير مريح وغير متقن. غالباً ما كنّا ننزعها ... حيث يصعب التنفس من خلالها، وبخاصة في الحرّ. وتحت الشمس.

بعـد ذلك كلِّه... أجرينا تدريبات عسكرية لمدة ثلاثة شهـور أخرى... أطلقنا الرصاص على الأهداف التدريبيـة. درسنـا بندقيّة آلية جديدة. في حال وقـوع الحرب النووية... (باستهـزاء). هكذا أفهم... لم يبدلوا ثيابنا حتى. كنا في تلك الملابس الرياضية، الأحذية، نفسها التي كنا نرتديها قرب المفاعل.

أعطـوني ورقـةً طلبوا أن أوقِّعها... حول عدم البوح... أنا صمتـت... حتى لو سمحوا لنا بالتحدث، لمن كنـت سأروي؟ أصبحـت مباشرة بعد الخدمة العسكريـة معاقاً من الدرجة الثانيـة. في الثانية والعشرين مـن عمري. عملت في المصنـع. رئيس قسم: «توقف عن المرض، وإلاّ سنطـردك تقليصاً لعدد العمال»[9]. قلّصـوني... ذهبـت إلى مدير المصنع قلت لـه: «لا تملكون الحق بطردي. أنا – شاركـت في تشرنوبل. أنا أنقذتكم. وحميتكم!» – «نحن لم نرسلك إلى هناك».

أصحو ليلاً على صوت أمّي: «لماذا أنت صامت، يا بنيّ؟ أنت لست نائماً، أنت راقد وعيونك مفتوحة. والنور عندك مُضاء..». أصمتُ... من على استعداد لسماعي بوحي؟ يحدثني بطريقة تجعلني... أتوجّهُ إليه بلغتي الخاصّة.... أنا وحيد...».

«ما عدتُ أخاف الموت... الموت نفسه...

لكن من غير المفهوم، كيف سأموت... صديقي مات... تضخّم، وانتفخ... بسبب الكلية... أمّا جاري... وقد كان هناك أيضاً، سائق رافعة. أصبح أسودَ، كالفحم، جَفَّ جسمه وأصبحَ بحجم طفل. لا أفهم، كيف سأمـوت... لو كان لي أن أتمنـى موتاً، فليكن عادياً. وليس موت تشرنوبل. أمـرٌ واحد أفهمهُ تماماً: حسب التشخيـص، لن أعيش طويلاً. لو استطعتُ أن أحسَّ بلحظة دنو أجلـي... رصاصة – في الجبين. كنت في أفغانستان من قبل... هناك كان الأمر أسهل... فيما يخصُّ الرصاصة...

ذهبـت إلى أفغانستـان متطوعـاً. وإلى تشرنوبـل كذلك. أنا الـذي طلبت. عملت في مدينـة بريبيات. المدينـة محاطـة بصفّين من الأسلاك الشائكة، كما هي الحال على حدود الدولة. البيوتُ متعددةُ الطوابق

9) تحت مُسمّى.. إعادة البناء تم طرد عديد من العمال/. المترجم/

والشوارع النظيفة، مغطاة بطبقة سميكة من الرمل، مع الأشجار المقطوعة... لقطات من فيلم خياليّ... نحن نفّذنا أمر – «غسل» المدينة واستبدال وجه الأرض الملوّث عمق عشرين سنتيمتراً بطبقة من الرمل. لا عطلة نهاية أسبوع هنا. كما في حالة الحرب. أحتفظ بصفحة جريدة... تتحدّث عن مراقب الأجهزة ليونيد توبتونوف. كانت ورديّته ليلة الحادث في المحطة، وضغط على الزر الأحمر للحماية من الحوادث، قبل دقائق عدّة من الانفجار. لم يستجب... عالجوه في موسكو. «للنجاة، بحاجة للجسد»، زرع الأطباء له يدين. بقيت لديه بقعة واحدة – وحيدة غير ملوّثة في ظهره. دفنوه في مقبرة ميتينسك. وضعوا التابوت داخل ورق الألمنيوم... وصبّوا فوقه مكعباً إسمنتياً، بسماكة متر ونصف، تغطيه طبقة رصاص. حضر والده... وقف وبكى... مرّ الناس من جانبه قائلين: «ابن العاهرة.... ابنك فجّر الدنيا!». وكان مجرّد مراقب... ثمَّ دفن، وكأنّه قادم من الفضاء...

كان الأفضل لو استشهدت في أفغانستان! أقول لكم بصدق، تراودني مثل هذه الأفكار. كان الموت هناك مسألة عاديّة... ومفهومة...».

«من الحوّامة...

طرت على مستوى منخفض فوق الأرض، راقبت... الأيائل، والخنازير البريّة... ضعيفة، ناعسة. تتحرّك وكأنّك تشاهدها في مقطع مُصوّرٍ بطيء... تعيش على العشب، الذي ينمو في المنطقة وتشربُ مياهها. لم تدرك – أن عليها الرحيلَ أيضاً. الرحيل مع الناس...

تسافر – لا تسافر؟ تطير – لا تطير؟ أنا – شيوعي، كيف باستطاعتي أن لا أطير؟ اثنان من ضباط الملاحة رفضا، زوجتاهما صغيرتان وليس لديهما أطفالٌ بعد، تم تأنيبهما. الترقّي الوظيفي انتهى! وأُحيلا إلى محكمة الرجولة... محكمة الشرف! كان ذلك بمثابة تحريض – هو لم يستطع، وأنا سأذهب. الآن أفكر بطريقة أخرى... بعد تسع عمليات جراحية وأزمتين قلبيتين... الآن، لن أقول لأحد ____ فهمتهما الآن. شابان فتيّان. لكن أنا وفي جميع الأحوال كنت سأطير... هذا مؤكّد – هو لم يستطع، أما أنا فسأذهب. رجولة!

من الأعلى... من مسافات عالية... يدهشك عدد التقنيات: طائرات حوّامة ثقيلة، ومتوسطة... مي – 24 – إنها حوّامة عسكرية... ماذا يمكن أن تفعل في حوّامة عسكرية في تشرنوبل؟ أو على متن طائرة مقاتلة مي – 2. الطيارون... شباب فتيّون... يقفون في الغابة قرب المفاعل، يلتقطون الرينجين. أمر! أمر عسكري! لكن لماذا أُرسلَ هذا العدد الكبير من الناس، لتلقي الأشعة؟ لماذا؟! (ينتقل إلى نبرة عالية). تطلَّب الأمرُ اختصاصيين، وليس مادة بشرية. من الأعلى... ترى... المباني المهدمة، وأكواماً من البقايا المنهارة... وعدداً هائلاً من الشخصيات البشريّة الصغيرة. انتصبت رافعة – ما ألمانية، لكنّها ميّتة، سارت على السطح قليلاً وماتت. ماتت الأعمال... أعمالنا، التي أسسها الأكاديمي لوكاتشوف من أجل البحث في المريخ... رجل آلي ياباني، يشبه بشكله الخارجي الإنسان... لكن... احترقت في داخله على ما يبدو الحشوة بسبب الإشعاعات المرتفعة. العساكر في البزّات المطاطية، والقفّازات المطاطية يركضون. كم هم صغار إذا نظرت من السماء...

أتذكَّر كلَّ شيء... فكَّرتُ، بأنني سأحدِّث ابني... وعندما عدت سألني: «بابا، ماذا هناك؟» – «حرب». لم أجد كلماتي...». ▢

قصّة حبّ



بقلم: هيرمان سبونيك
ترجمة: سلام عيد •

هيرمان سبونيك: يثابر في عامه الثاني والستين على عمله في التصوير، وكتابة القصص القصيرة في إحدى قرى الريف الفرنسي الصغيرة.

ما إن دخل الغرفة، حتّى عرفتُ أنّه هو. طويل، نحيف، أنيق، مُسترخ. كانت عيناه المتمرّدتان المحتميتان خلف نظّارتين صدفيّتين تشعّان ذكاءً. وشعره الناعم يبرز جمال وجهه المتطاول. رحتُ أنظر إليه يتنقل هنا وهناك، وأرى أنّه لم يكن غير مبالٍ بي. وقد كاد أن يلامسني مرّات عدّة خلال تسكّعه. وفي كلّ مرّة، سرت قشعريرة في ظهري. كم وددت لو أنّه يأخذني حينها، مباشرة. انقضت بضع لحظات. عاد نحوي وقد بدا حاسماً أمره هذه المرّة، ثمّ أطاح بي وهو يضع إبهامه على حافتي. قلّبني بسرعة، ووضعني أمام موظّفة الصندوق ودفع.

مرّت الأيام التالية شاعريّة، كنّا معاً من الصباح إلى المساء. فكان، بعد فترات طويلة أقضيها في سريره، يضعني بعناية على منضدة السرير. أنام بجواره. كان كلّ صباح بهجةً لي، أتلهّف على انزلاق أصابعه البطيء فوق صفحاتي. لم يؤت حركة غير لائقة قط. كان يسطّحني دوماً على ظهري. حتّى حين يتركني فترة وجيزة، ليسكب لنفسه كأساً من الماء، مثلاً، كان يضع مؤشّراً أقرب ما يمكن إلى جلدتي. لم يُعامَل كتابٌ قطّ المعاملة الطيّبة التي عوملتُ بها، كنتُ أتطلّع لأن أقدّم له كلمة «نهاية» قبل أن أمضي أياماً سعيدة في مكتبته وسط كتب النخبة العديدة التي تزيّن رفوفها.

ثمّ بعد ظهر ذلك اليوم الخريفي. ذهبنا إلى الحديقة كي نستمتع بأواخر حرارة نهاية ذاك النهار على مقعد عمومي. كنتُ مُستسلماً بين ركبتيه، وحرارة يده تحت غلافي، أستمتع بسعادة الوجود. مرّ الوقت،

• مترجمة سورية.

ولعلّـي غفـوت. لم أره يقرأ صفحتي الأخيرة. بعد أن أغلقني، تأمّلني مـرّة أخيرة ووضعني على المقعد. ثمّ نهض ومضى من غير أن يلتفت. في البداية، ظننته نسياناً لحظيّاً، وأنّه سيعود. تسرّب الوقت وكانت الريح الباردة التي هبّت، تلعب بصفحاتي، بدأ غلافي يتسبّب بإيلامي مع هبّات الريح التي تزداد عنفاً. راح الليل يهبط، وكان لا بدّ من أن أواجه الواقع، لقد كنتُ وحيداً.

حينئذٍ بدأت أطول وأصعب ليلة في وجودي كلّه. جعّدت رطوبة الليل ورقي الجميل، وكان هاجسي الوحيد أن يهطـل المطـر ويمدّد حبري فيصبح غير مقروء. لحسن الحظ لم يحـدث ذلك. في الصباح، جلست إلى جانبـي سيّـدة مسنّة، سيّئة المظهر، تطلق رائحة نفّاذة. عبثاً حاولت ألّا ألفت انتباهها، فقد أحكمت اللعينة قبضتها عليّ وحشرتني في حقيبة التسوّق بين قماشة قديمة تفوح برائحة العرق وزجاجة نبيذ سيّء. حاولت أن أصـرخ، بلا طائل، إذ لم تستطع صرخاتي التي يخنقهـا القماش أن تصل خاطفتي، كان ينبغي أن أبقى على ذاك المقعد مهما كلّف الأمر، كان سيعود، ليعتني بي، فأنا أحبّه كثيراً، لم يكن في إمكانه أن يتخلّى عني.

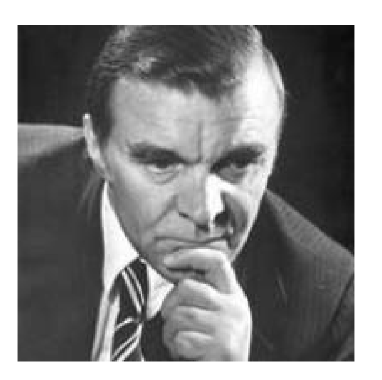
نهضـت السكّـيرة وهي تتعثّر. كنت رُميتُ على زجاجة النبيذ الرديء التـي تُسرّب قطرات من شرابها البائـس. سُرعان ما تلوّث غلافي، لا بـدّ وأنّني كنت وسخاً إلى درجة مخيفة ورائحتي كريهة أيضاً، شعرت بالخجل. ابتعدنا عن المقعد. لن أعود لأرى قارئي الأوّل، حبّي الأوّل. بعد هذه الرحلة المروّعة، أُخرِجتُ من حقيبة العجوز وانتقلت من يد إلى يد حول موقد فحم. لمستني أظافر قذرة، وحتّى أصابع مغطّاة بالمخاط، وحـطّ عليّ سخام مواقد فظننـت أنّني سأهلك حرقاً. صرختُ يائساً، لكنّ أحداً لم يسمعني. حملني شاب شعره طويل بين يديه، وفتحني كما ليقرأني. فقلت في نفسي: «أخيراً، شيء من الراحة». إلّا أنّه، ومن غير تردّد، انتزع نصف صفحتي الـ 166، ثمّ صنع منها لفافة تبغ. من سيهتمّ بي الآن بعد أن تعرّضت لمثل هذا التشويه؟ ظننتُ حينها أنّني تعرّضت لأسوأ خذلان، لكن لم يكن الأمر كذلك، للأسف. فبعد أن قام المدخّن بفعلتـه الشنيعة، ألقاني في سلّة مهملات وسط القاذورات. علقتُ بين حبّة فاكهة ذابلة وغلاف علبة جُبن، فظننـتُ نهايتي وشيكـة. تلاشى كلّ أمل، وراحـت صفحاتي ترتخي في ملامسة الفاكهـة اللزجة. وفجأة، ظهرت يدان كانتا تنبشان القمامة، فأُخرجت إلى الضوء. أخذني شخص، ونفض عني الغبار قليلاً، ومسح بظاهر كمّه العصير المقرف الذي يوسّخ غلافي. بدأت رحلة أخرى، قادتنا إلى كُشك، حيث وضعني وسط كومة خردوات هائلة. بدا لي أنّني كنت مادة صفقة، أظنّ أنّه جرى بيعي مثل عبد...

انقضـى الوقـت بطيئاً، ورحتُ أهزل من يوم إلى آخر على طاولة قديمـة ينخرها السوس، وصحبة تقتصر على منبّه ميت منذ زمن طويل، ومكواة مصابة بالربو، وصحن يتيم مكسور جزء منه. في بعض الليالي، كانت جـرذان تـروح وتجيء على ظهري، كنتُ خائفـاً. أوشكتُ أن أموت منعدم الاكتراث وسـط هذه الفوضى. ذات صباح، بين المتسكّعين الذين يتصيّدون الفرص، تعرّفت حبيبي؛ لقد استبدلني اللعين بسرعة، لم تترك مخلوقة شقـراء ذراعـه. مع ذلك أصابتني رعشة حين اقترب. شعرت في أعمق أعماقـي أنّ كلّ شيء يمكن أن يبدأ من جديد، سوف يتعرّف عليّ، ومازال في إمكانه أن يستعيدني، أن يعالجني، كنتُ مستعدّاً لأن أغفر له كلّ شيء.

حين تعرّف عليّ، أشار إليّ بإصبعه، وقال لصديقته:

– لقد سبق وقرأتُ هذا، ليس بالمذهل حقاً.

سامحيني



تأليف: يوري بونداريف

ترجمة: د. هاشم حمادي •

Iouri Vassilievitch Bondarev: **المولود في** 15 **مارس** 1924 **في أورسك** (URSS) **وتوفي في** 29 **مارس** 2020 **في موسكو (روسيا).**

لم يتوقف قطار الجنوب السريع هنا أكثر من خمس دقائق. أمضى بافل غيورغيفيتش فترة طويلة واقفاً على الرصيف، يصغي إلى صرصرة الجنادب الحامية، خلف جسر المحطة التحويلية السهلية.

في أعقاب جو عربة القطار الخانق وأحاديث المسافرين المضنية في القمرة المدخّنة، استولى على بافل غيورغيفيتش صمت غريب، مثل الذي كان يستولي عليه في طفولته.

جلس على حقيبته بكل متعة، وألقى بممطره على كتفه، ومكث جالساً على هذا النحو، وهو يتلفت بارتياح سعيد. وعلى الرغم من أن طبيعة عمله لم تكن تتطلب الكثير من السفر، فقد كان، لسبب غير مفهوم، يحب الرائحة النفطية لعوارض السكة الحديدية، وصافرات القاطرات، وقرقعة العجلات السريعة، والهواء الدافئ، الصادر عن العربات، المنطلقة في عدوها ـ كل هذا كان يوقظ لديه الرغبة الغامضة في الحركة وفي تغيير الأماكن.

أحياناً، في أثناء جلوسه في موسكو حتى ساعة متأخرة من الليل، منكبّاً على رسومه الهندسية، كان يرفع رأسه، ويرسل نظرة عبر النافذة، المطلة على أشجار الحور، ويستغرق في التأمل، وهو يصغي طويلاً إلى أصوات القطارات الليلية، تتخاطب في المحطات، فوق المدينة الهاجعة، أحياناً كان الصغير يزعجه، ويثير لديه القلق، فكان، وقد استولى عليه الاضطراب، يرمي بالعمل جانباً، ويمشي على رؤوس أصابع قدميه، كي لا يوقظ زوجته، ويغادر البيت، ويروح يضرب على غير هدى، عبر الشوارع الهادئة والمقفرة.

• مترجم سوري.

كان بافـل غيورغيفيتشـ يعمـل مصمِّمـاً في المصنع، يتمتّـع بالشهرة، ومع مـرور السنـوات أَلِفَ هذه الشهرة، وكان يبدو وكأنه تعب منها قليلاً، كما يتعب الناس، أحياناً، عندما يحالفهم النجاح والتوفيق. في هـذا العام، أمضى سافونوف عطلتـه في المصحة، على شاطئ القرم الجنوبي، بعد أن أرهقه العمل شتاءً. وتحـت تأثير شمس الجنوب الساطعـة، حيث الحرارة الجافة الحادة، وأشجـار النخيل، التي تبدو غريبة في البولفـارات، ورمـال الشاطئ القائظة، والسباحة، والاضطجاع العلاجـي، تحت هبّات الهواء البحري، الدافـئ، المشبـع باليود، ومجمل نظام المصحـة، بدأ يميل إلى الكسل والخمول، وحتـى الأفكار، كانت هي الأخـرى كسولة، خَدِرة، وراودته الرغبة في العودة العاجلـة إلى موسكو، إلى الأمطار الخريفية، والإسفلت المبلل، إلى لمعان الفوانيس في مياه البرك.

كان قطـار الجنـوب السريـع، الـذي استقله سافونـوف، عائداً مـن المصحّة، يندفع به عـبر الأماكن المعروفة، فهنا ولد بافل غيورغيفيتش، وهنا نما وترعرع، لكنه لم يأتِ إلى هنا منذ عهد بعيد. في الصباح، وقـف سافونوف لدى نافذة مؤخرة العربـة، وأرسل نظره عبر السهل، المائل للـبرودة، وراح يتذكر بشجن متفاقم ما أصبح ماضياً، شبه منسيّ. فها هو صبيّاً في قميص ساتيني وسخ، يجري عبر هذا السهل البارد من الندى، يجري خلف القطار، لا يعرف إلى أين، والأعشاب، المثقلة بقطرات الندى، تسوطه على ركبتيه، فتشعر ساقاه بالبرودة الممتعة... وأعادته الذكريات إلى ذلك العالم، الذي عاشه منذ عهد بعيد (وربما لم يعشه)، وأخبرته، وذكَّرته أنه قد تجاوز الأربعين، وأنه لم ينجز الكثير في حياته، حيث سبق لفتوته الأولى، أن ولّت من زمان.

وعلى حين غرّة تملّكته رغبة لا تقاوم في أن يزور مدينته السهلية، مسقط رأسه، أن يطوف في أنحائها، ويقـرأ الإعلانات على الأسيجة، ويرى أسماء الشوارع القديمـة، ويكتشف ما طرأ عليها من تبدلّات خلال السنـوات الكثـيرة المنصرمة، وأن يلتقي من كل بدٍّ أترابه في سنوات الدراسة، تلك السنوات البعيدة جداً، كمـا لـو أنها لم تكـن. استبدّت به رغبة عارمـة في أن يجلس مع صديق الفتوة، فيتـكا سنيغيريوف في أحد الأمكنـة، في المقهـى الصيفي، تحـت المظلّة، وأمامهما الجعة البـاردة، وأن يتذكر ذلـك الماضي الساذج، البعيد والعزيز، الذي ولّى إلى غير رجعة، بعد أن عبر في حياته، ذات مرة.

وعلـى الرغـم من أن الغلبة كانت لهذه الرغبة، فقد عمد بافل غيورغيفيتش إلى فرك أنفه ساخراً (في عمره هذا كان يسخر أحياناً من رغباته الشخصية)، ودخل القمرة، حيث الجميع نيام، وبعد أن فكّر مرة أخـرى، جهّـز حقيبته، وأخـذ المعطف الخفيف، ونزل مـن القطار، في محطة التحويـل الصغيرة، في هذا الصبـاح الباكـر من شهر آب. لم ينزل في المحطـة الرئيسة في المدينة، بل هنا بالـذات، كي يدخل المدينة سيراً على الأقدام.

تحرّك قطار الجنوب السريع، وانطلق بسرعة، ولم يلبث السكون أن خيّم على المكان. وحدها الجنادب راحت تصرصر، وتطنطن، دون توقف في هذا الصمت غير الطبيعي.

وباضطـراب دخّن سافونوف سيجارة، وهو جالس على الحقيبة، وقال بينه وبين نفسه «يا للروعة»، وراح يتنفّس بمتعة، ملء رئتيه، الهواء النقي، كماء الينبوع. بدا السهل مبرقشاً بألوان الصيف الزاهية.

وفي هذه الساعة الهادئة من الصباح كان الجو دافئاً، ومن خلف الجبال في الشرق بدأت الشمس تغادر خدرها.

راح يسير عبر الدرب، وحذاؤه يغرق بمرح في الغبار الناعم، ومن ثم قطف غصيناً، ذا قشرة غضّة لزجة، وراح يطرطش الندى، كما كان يفعل في طفولته، وضرب به رأس زهرة بنفسجية على حافة الطريق (في السابق كان يعرف اسم هذه الزهرة، أما الآن فقد نسيه). وفجأة نهضت من عمق الزهرة نحلة طنّانة، وهي مبلّلة كلها بغبار الطلع، ثم طارت مبتعدة، تئزُّ متعبة وغاضبة.

وقال بافل غيورغيفيتش، وهو يلاحقها بنظرة مرحة:

ـ آه منك، سامحيني إذا كنت قد أزعجتك.

حين دخل سافونوف مدينته الأم، استقبلته أطرافها بالظلال الطويلة، التي تغطّي الطريق كلّه، لأشجار الحور القديمة، وفي بعض الحدائق كان يرتفع دخان السماورات، المائل للزرقة، وكانت أغصان أشجار التفاح، التي دفأتها الشمس، تتدلّى من فوق الأسيجة. سار سافونوف ملوِّحاً بغصينه، وهو يتنشّق بعمق رائحة الحدائق الغضة، لقد ذكّره هذا الدّخان السماوري القطراني وهذه الروائح، وظلال الحور ذكّرته بطفولته، بأعشاش اليمام، بلعبة الحرب، والغارات المدمرة على جنائن الآخرين ـ هل حدث ذلك منذ عهد بعيد! وهل حدث حقاً؟

أمضى النهار كله يطوف في المدينة، لكنه لم يتعرّف عليها، ولا المدينة تعرّفت على سافونوف. لكأن هذه المدينة السهليّة العريقة عُمِّرت من جديد، وكان مركزها، الزاهي بالواجهات البلّورية، يمور بالجمهور، الذي يغذُّ السير عبر تقاطع الطريق، ورجال الشرطة، ذوي الوجوه، التي لوّحتها الشمس، في بدلاتهم البيضاء الرسميّة، يُلوِّحون بعصيهم بغندرة محفوظة غيباً، وهم ينظمون حركة السير، والناس المسترخون، المتفصِّدون عرقاً، يقفون على محطة الترللي في ظل الأقاصيا المبقّع، والمياه المعدنية، التي تباع في كل مكان، كما في موسكو، كما في شارع غوركي... أما في الماضي فكان يتثاءب من الحر، هنا باعة البوظة الملتحون، ذوو الوجوه الحمراء، في مآزر تجعلهم أشبه بالكناسين، وهم ينادون على بضاعتهم، والشوارع، المفروشة بالقيظ، كانت مقفرة وساخنة، وحدها الكلاب تستلقي في برودة الطنف، نائمة، وقد تدلّت ألسنتها.

أربع مرات سار على مهل، عبر الشارع، حيث ولِدَ، وحيث كان يقع بيته الواطئ في الماضي. أما الآن فقد رأى مكانه منتزهاً، غنياً بأشجاره الفتية النضرة. وهذا المنتزه، الذي لم يكن موجوداً في الماضي، لم يكن يتذكر ولا يعرف شيئاً عن طفولة إيفان غيورغيفيتش، ولا يعرف كيف طبع قبلة خرقاء على خد فيرا، عند بوابة السياج، التي لم يعد لها وجود، أما فيرا فقد لامست شفتيها بشكل غريب، وقالت، وهي تدفع برأسها إلى الخلف، بارتباك ضعيف:

«الآن حتى نهاية الحياة، أليس كذلك؟»

جلس سافونوف على المقعد، ولفترة طويلة ظل يتأمل المنتزه، ويشعر أن قلبه يكاد ينفطر. لم يبقَ أي شيء من طفولته الماضية، لم يبقَ شيء... وبدا ذلك مؤلماً، غير مفهوم، كأنما خُدع بشكل قاسٍ وشرّيرٍ، وانتزع منه ما كان ينبغي أن لا يُنتزع.

تـرى أيـن فيتكا سنيغيريـوف الآن، وأين فيرا؟ إن فيتكا هو صديق الطفولـة، الصدوق الأول، أما فيرا فهـي، كما يقال، حبُّه الأول، الحب المفعم بالعذاب والعاطفة، الحب المقترن بالرسائل في المدرسة، وبالثلج الناعم، المتساقط على الطنف، وبالقبلة الأولى، غير المتقنة، التي يتذكرها...

راح إيفـان غيورغيفيتش ينظر إلى عربات الأطفـال، إلى الصغار، في القبعات البيض، وهم يزحفون، وسط الرمل، إلى الشاب الأسمر في سترة من دون أكمام، والفتاة الخرقاء، كما المراهقة، وقد وضعت بين أسنانها قطفة من الأقاصيا، وإلى المتنزهين، الذين لا يعرفهم بتاتاً، يسيرون عبر الممر المشجّر، ثم نهض، وبحركة عجوز ألقى بالممطر فوق يده، ولسبب ما شعر بنفسه زائراً في هذه المدينة.

وفجـأة تملكتـه رغبة عارمة في الذهـاب إلى سادوفيا، فهنـاك، في ذلك الشارع، الواقـع على أطراف المدينة، وكثيف الأشجار، عاش في عالم الطفولة ذاك فيتكا سنيغيريوف، وعلى الناصية، قرب الصيدلية، في بيت صغير، عاشت فيرا. كان يريد أن يعرف عنهما شيئاً. ماذا جرى لهما؟ كيف هما؟

كان شـارع سادوفيـا على عهده، فالأقاصيـا الشائبة، المتجاورة مع أشجار الحـور، والنامية على طول السيـاج، تشابكـت فوقـه، مكونة فوق الشارع كلـه كوخاً أخضر مظلمـاً، وعلى الرصيـف تناثرت عراجين الحـور، كمـا الأساريع الموبَّرة، على غرار ما كانت عليه في طفولتـه. راح سافونوف ينظر إلى هذه البيوت، ذات الطابـق الواحد، العزيزة على قلبه، والمظللة بـالأوراق وإلى زجاج الشرفات الصيفية، قليلة اللمعان، والمضفَّرة باللبلاب بكثافة، وهو يبحث هنا بنهم عما هو قديم وأليف، ولن يتكرّر أبداً.

« هـا هـو ذا البيت الصغير... بيت فيتـكا سنيغيريوف. أجـل، أجل، البيت رقـم 5». كان هذا الرقم، المضاء يكاد لا يظهر عبر أغصان الأشجار الكثيفة، حتى إن بافل غيورغيفيتش ابتسم بدهشة، وأمال قبّعته علـى قذاله، وفي الحـال أحس بالتردّد الخاطف، وارتقى درجات الطنف القـديم الصرار، المسخَّن بأشعة الشمـس «وفاحـت رائحة الخشب الجاف. استقبلته امرأة كهلة، لا يعرفها.» كلا، منذ نهاية الحرب لم يعد آل سنيغيريـوف يعيشـون هنا. جميعهم رحلوا. ربما نسيتُ، لكنني أظن أنهـم سافروا إلى سفيردلوفسك. أعتقـد أن ابنهـم مديـر مصنـع. لقد جاء إلى هنـا في إجازة منذ عامـين. وأنت من تكون؟ هـل أنت أحد أقاربهم، أم ماذا؟

خلع بافل غيورغيفيتش قبّعته، وهو يصغي، وراح يجذب حوافها بيديه: أخيراً، وبعد أن أدرك كل شيء، تمتم بأسف بكلمات غير مفهومة:

«أجـل، أحد الأقـارب البعداء»، وبكل هدوء نزل عـن مصطبة الطنف، وهو يشعر بالمـرارة، وبنوع من الخداع.

إلى أيـن يذهـب؟ ومع هذا فهو لم يفقد الأمل بعد في العثور على أحد ما، ومعرفة ما جرى له، إنه يذكر جيداً، ولم ينسَ سطح الصيدلية، بقمّته الحادة، في نهاية الشارع، وهناك، تحت أشجار الحور، يقع البيت، حيث كانت تعيش فيرا في زمن ما.

راح يدنـو من هذا البيت، الذي يُرى من خلف الصيدلية العالية، بخوف ووجل كبيرين، وفجأة اجتاحه اضطـراب، إلى درجة أنه اضطرّ للتوقف على الناصية، تحت أشجار الحور، لكي يلتقط أنفاسه المتقطعة.

هـل يعقـل أنه مازال يحبهـا؟ لم يفهم ماذا تملكـه، وهو الإنسان المتـزوج، ورب الأسرة ـ ربمـا الإحساس الخاطـف بالنـدم الحاد، في أن كل شيء لم يجر كما كان ينبغـي، وربما هي الذكريات عن تلك الأحاسيس الأولى بالسعادة، التي مرّت سريعاً، منذ عهد بعيد جداً. مسح العرق عن جبينه، وضغط على زر الجرس. ومن جديد راح، وهو ينتظر، يجذب حواف قبّعته بأصابعه، محاولاً التغلّب على تردّده.

هتفـت أم فيرا، التي تقـدم بها العمر (لقد عرفها في الحال، أما هي فلم تعرفـه فوراً: «يا إلهي، أهذا أنـت يـا بافلوشا؟ جئت يا بافليك») ثم راحت تتململ بشـكل سخيف، وهي تعتذر عن الفوضى في الغرفة، وبعـد أن أجلسـتـه على الأريكة، شرعت تستفهم منه على عجـل، وتقول، في الوقت نفسه: «لقد سمعنا، إننا نعرف كلَّ شيء عن الشوط البعيد، الذي قطعته»، أما هو فكان بالكاد يفهم كلامها، وينتظر بفارغ الصبر، أن تتوقف عن طرح الأسئلة، ليسألها أخيراً بصوت مقاطع:

ـ لكن أين فيرا؟ أين هي؟

ــ فـ ـ يـرا؟ ـ ونظرت إليه بشكل غريب ـ فيرا؟ ـ كرّرت بصوت خافت، وأشاحت بوجهها، ورفعت يدها، كمن يحجب وجهه.

ضاق تنفّسه.

وكرر سؤاله، بما يقرب من الهمس:

ـ أين هي؟

ـ ألا تعرف يا بافلوشا؟ فيرا غير موجودة... لا وجود لـ فـ ـ يرا، فلقد كانت في الحرب ممرضة...

وهتف سافونوف بارتباك، بصوت خافت:

ـ مستحيل.

وفيمـا بعـد تذكّر كيف ودّعتـه أم فيرا، وهي تحدّق ببؤبـؤي عينيه، كما بدا له، بنظـرة متأملة، وتكرّر بحزن:

ـ وا أسفاه، وا أسفاه... فلقد ترعرعتما معاً.

أحسَّ سافونوف أنه محطّم تماماً. إنه الآن لا يعرف إلى أين يذهب ولا عمّن يبحث، وعرج، دون هدف تمامـاً، على المقهى الصيفي علـى الناصية. كان الجو حاراً وخانقاً، ولم يشعـر بالرغبة في تناول الطعام، لكـن لـدى اقتراب النـادل منه، طلب زجاجتـي جعة، وجلس طويـلاً في الصخب واللغـو السخيف، وتحت المظلـة، وهو ينظر بحزن إلى المدينة، المخضوضرة كلّها بالأقاصيـا، الفتية، في جمالها الأبيض والمشمس، والغريبة بالنسبة له الآن.

شعر بالملل وبالوحدة والأسى، وقبل أن يأتي على الجعة، أحس بالتوتّر والانزعاج، فدفع الحساب، وعاد يضرب في المدينة على غير هدى، من باب العناد، وقد تضاءلت آماله.

لكنه لم يصادف أحداً. وأخيراً، وبعد أن نال منه التعب، اتجه في الساعة ما بعد التاسعة، ناحية المحطة ليجد نفسه في شارع المحطّة الأول. وفي غبش المساء الهادئ أضيئت المصابيح، التي بدت صفراء ثابتة على طول الشارع. ومن الجنائن انسابت البرودة الحادة والمُنعشة، وأُضيئت الأنوار في المنازل، ومن على إحدى

الشرفـات، خلف السياج، تناهى صوت المذياع، وعلى الطريـق المعبَّد اندفعت باتجاه منتزه المدينة الترللي باصـات، المضاءة، فبدت كمـا أحواض السمك الخضراء، وعلى الناصية تـراءت لوحة إعلانات السينما، ذات الألوان المتعددة، والمضاءة على شكل لوالب نيونيه.

في هذه المدينة لم يكن يعرفه أحد، وحدها أم فيرا.

وصل بافل غيورغيفيتش إلى موقف الترللي باص، وارتدى الممطر، ثم رفع رأسه، فرأى على حين فجأة مدرسته في فسحة الشارع، مبنىً من أربعة طوابق، ذات نوافذ مظلمة، وهي لا تزال على عهدها... إنها لم تتغير. ولا تزال هي نفسها، كما في طفولته، على غرار ما كانت عليه، منذ الكثير من السنوات.

أمضـى عدة دقائق، ينظر دون انقطاع إلى مبنى المدرسة المظلم، ومن ثم، وكأن أحداً، دفعه، لوّح بيده بيأس، ودخل حديقة المدرسة المقفرة، والمجلببة بالسواد... وجلس مسروراً ومرهقاً، تحت الأقاصيا، التي طالما لعبوا بجوارهـا أثناء الاستراحات... كان ذلك يحدث ربيعاً. والأرض لا تزال تنفث البلل العذب... تَلَمَّس المقعد، وربت بحنان على جذع الأقاصيا، وضحك، كأنه التقى أحـد معارفه القدامى جداً، وهو في منتهى الطيبة، لم يتغيّر أبداً، وهو يعرف كل شيء عن بافل غيورغيفيتش، وبافل غيورغيفيتش يعرف عنه كل شيء...

هل يعقل أنه سبق له أن جلس على مقعد المدرسة؟ وهل يعقل أن هزيم الرعد تردد فوق المدرسة، أثناء الامتحانـات الربيعية، وانقض مطر نواري غزير بالجموح المرح للعاصفـة الرعدية الأولى؟ حينها تملّكته الرغبـة في ترك الامتحانات، والجري مع الصبيان، تحت هـذا المطر المرح والدافئ، وبعد أن يرفع فردتي بنطالـه قليـلاً، يـروح يخبط بقدميه في الـبرك، التي لاتزال تبقبـق، والسماء، التي راحـت تصفو، بدأت تنعكس فيها.

«أجل، لقد حدث هذا. تصور ذلك بكل وضوح، ومن جديد نظر بقلق وفضول إلى مبنى المدرسة الداكن، فـرأى فجـأة، عن يمينه، في ظلمـة الحديقة الرطبة، تحـت الأقاصيا الكثيفة، ضـوءاً أحمر، يطل من بين الأغصـان. أيعقل أنها ماريا بيتروفنـا؟ ... هنا كانت تعيش ماريا بيتروفنا، مدرِّسته في مادة الرياضيات، كيـف لم يفكـر بها من قبل، لم يتذكرهـا! كان تلميذها المحبوب دائماً، ولقد تنبـأت له بمستقبل رياضيات باهر...

هبَّ سافونوف من على مقعده، وسار عبر الممر المشجَّر، نحو عمق الحديقة، وحين رأى عن قرب البيت الصغـير، تحت الأشجار، والضوء الخافت في النافذة، ذات الستارة الحمراء المُسدلة، شرع يلهث، كم من السنوات مرّت دون أن يلتقيا! أما زالت تعيش هنا؟ أهي على قيد الحياة؟ ماذا جرى لها؟ كثيرة هي الأمور، التي كانت مرتبطة بهذا الاسم «ماريا بيتروفنا».

صعد سافونوف إلى الطنف بكل حذر، وهو يكبت تنفسه. هَمَّ أن يقرع الباب، لكنه وجده مفتوحاً، غرفة المدخل، غير المضاءة.

دق سافونوف، لكنه لم يتلقَ أي جواب.

وبارتباك ضغط سافونوف على الباب الموصد، وعندها فقط أدرك أن لا أحد في البيت، لكنه سخر من

نفسـه، حـين سمع صوت المذياع في الغرفة، التي يفترض أنها فارغـة، فعاد أدراجه، وهو يتلمس طريقه في غرفة المدخل المظلمة، لكنه صدم شيئاً ما بكتفه، وسقط الدلو على الأرض مقعقعاً.

ـ من هناك؟ ـ سمع من خلفه.

استقـام بافـل غيورغيفيتش، وقام بنصف التفاتة. فرأى في فتحة الباب المضاءة امرأة نحيلة، قصيرة القامة، وللحال عرفها، حتى قبل أن يميز وجهها...

ـ ماريا بيتروفنا ـ قال بافل غيورغيفيتش، بصوت خافت ـ ألم تعرفيني؟

ـــ ادخل ـ قالت بذلك الصوت الموقّر والصارم، الذي كانـت تخاطب به، على الأرجح، ذوي تلاميذها، حين كان هؤلاء يأتون لـ «يتحدثوا».

دخـل بافـل غيورغيفيتش، وأنزل يديه، ثـم راح ينظر في عينيّ مدرّسته العمشاويـن، الضيقتين، وعاد يسأل:

ـ ألم تعرفيني يا ماريا بيتروفنا، هذا أنا...

أمضت عدة ثوانٍ تتفحصه من الأسفل إلى الأعلى، فرأى وجهها الشاحب المريض، الذي دب فيه الهرم، وبـدا وكأنـه قد استُنزف، وفي هـذه الدقيقة لاحظ، وهو يكبت شفقته، بينه وبـين نفسه مدى التغير، الذي طرأ عليها، إذ أصبحت أكثر نحولاً وهشاشةً، وحده شعرها الأشيب كان على قصته القصيرة والمعروفة.

ـ بَّاشا سافونوف... بَّاشا ـ هتفت، بما يقرب من الخوف، وبدا لبافل غيورغيفيتش أن وجهها قد اختلج

ـ تفضل بالجلوس... هنا، إلى الطاولة. باشا... لقد جئت إذن؟

ـــ نعم، نعم، دقيقة، دقيقة ـــ قال سافونوف بسرور، وهو يعلّق ممطـره وقبّعته على المشجب، حيث بدا معطـف ماريـا بيتروفنا وحيداً. وكان، وهو يقوم بذلك، لا يفهم، لا يعرف، وهو الشخص الكبير، الرصين، لماذا خاف، واحمرَّ مثل التلميذ، كما في تلك السنوات.

أراد أن يصافـح ماريا بيتروفنـا، لكنه تمالك نفسه، ولم يصافحها، فـالأم لا تصافح عند اللقاء بها، وعلى الفور أخرج علبة السجائر، وسأل باستحياء تام:

ـ ممكن؟

جلسـا إلى الطاولـة، وراحت ماريا بيتروفنا تكرّر على عجل، بحـذر غير مفهوم، بريبة، وهي تبتسم له بعينيها العمشاوين:

ـ وهكذا يا بَّاشا، لقد جئت... لم أعرفك، هل أنت في مهمة، لديك أعمال؟

ـ مجرّد عبور يا ماريا بيتروفنا ـ ردَّ عليها، دون أن يخبرها أنه كان يرتاح في الجنوب.

ـ الآن سنشرب الشاي معاً... انتظر، انتظر، سوف نشرب الشاي الآن ـ ونهضت، وفجأة عادت، وكأنها عاجـزة، فجلست، وقـد وضعت يديها النحيلتين علـى الطاولة، وابتسمت، وكأنها لا تصـدّق ـ نعم، نعم يا باشا... لم أتوقع ذلك أبداً. ها هو بَّاشا سافونوف...

وقال بارتباك:

ـــ لا داعي للشاي يا ماريا بيتروفنا، فلقد تناولـت العشاء للتّو.. لم يكن يرغب في تناول الشاي، وكل ما

كان يريــده هــو أن يبقى جالساً على هذا النحو إلى الطاولة، ينظـر إلى ماريا بيتروفنا، ويحدّثها ويسألها، لكن بدا وكأن ماريا بيتروفنا لا تصغي إليه، فقد أخذت إبريق الشاي، وقد بدت له حركاتها طبيعية.

ـ حالاً يا باشا... سامحني على مخاطبتي لك على هذا النحو... فأنت الآن...

لم تنــه كلامهــا، وخرجت إلى المطبخ، وهنا تنفّس بافل غيورغيفيتش الصعداء، وهو يثوب إلى نفسه، ومسح جبهته براحته، وتلفّت حوله. إنها ما زالت، كما كانت قبل الحرب، وحيدة، تعيش في الغرفة الصغيرة نفسها، ذات النافذة الوحيدة، المطلّة على الحديقة. كلُّ شيءٍ بقي على عهده: الطاولة، والسرير، وفي وسط الطاولة ـ المحبرة، وكدسة دفاتر. وعلى الجانب قلم رصاص أحمر مبري بكل عناية، لم يكن في هذه الغرفة إلا مــرة واحدة. حين استدعته ماريا بيتروفنــا، وتحدثت إليه بصرامة، وهي عابسة: يبدو أنه صنع آنذاك «المحــبرة النطّاطة»، ووضعها على كرسي مدرّسة اللغة الألمانية. والآن لم يصدّق سافونوف ذلك ببساطة: فثمــة هــوّة من الزمن تفصل بــين باشا السابق وبافــل غيورغيفيتش الحالي، المصمــم، والجالس في هذه الدقيقة إلى هذه الطاولة، وهو مرتبك.

دخلت ماريا بيتروفنا، حاملة إبريق الشاي، وقالت بمرح:

ــ ها هــو جاهز. والآن حدّثني يــا باشا عن نفسك. كيف أنــت؟ وإجمالاً فأنا أعــرف عنك الكثير. من الصحف، ولقد قرأت مقالاتك وكتابك. هل تزوّجت؟ ـ سألت على عجل.

ورد سافونوف:

ـ أجل يا ماريا بيتروفنا.

نظرت إليه بحنان وريبة:

ـ هل أنت سعيد؟

ـ على ما يبدو يا ماريا بيتروفنا، لدي ابن.

وقالت على الفور، وكأنها لم تسمع:

ـ طيب، وكيف العمل؟ ماذا تعمل؟

ـ أضع تصميماً جديداً، يا ماريا بيتروفنا.

ـ طيب وكيف يجري العمل؟ بنجاح؟

ـ حتى الآن لا أعلم. اسمعي يا ماريا بيتروفنا، دعينا نتحدث عن الماضي، عن المدرسة...

هزت ماريا بيتروفنا رأسها، وقالت، وهي تفكر:

ــ أذكــر صفكم جيداً. صف ما قبل الحــرب، بتلاميذه المرحين والموهوبين. وأذكــر جيّداً صداقتك مع فيتكا سنيغيريوف.

ــ ألا تذكريــن يا ماريا بيتروفنــا، كيف وضعتِ لي درجة «ضعيف» في مادة الجــبر؟ في الصف السابع، على ما أظن..

ـ نعم، كان ذلك لأنك لم تكن تؤدي الوظائف البيتية، أملاً في أن يمرَّ كلُّ شيء بسلام. أما في الرياضيات فكنت ممتازاً، لكنك كنت كسولاً.

ـ ألا تذكرين يا ماريا بيتروفنا كيف وضعت نظام التنقيل؟

ـ هل تقصد ذلك الابتكار، حين كانت ورقة التنقيل تتحرك بين المقاعد بوساطة الخيط؟

وضحك بافل غيورغيفيتش:

ـ أجل. و«المحبرة النطاطة»؟ كلّا ما كنت سأبتكر مثل هذه الأمور الآن. أذكر كيف أمضيت الليل ساهراً، وأنا مشغول بحساب طاقة اللولب، بحيث تنطُّ المحبرة في اللحظة نفسها، التي تغمس فيها المدرسة القلم فيها.

ضيقت ماريا بيتروفنا عينيها، لكأنها تكبت ابتسامتها:

ـ أما أنا فأذكر جيداً يا باشا، كيف وقفت أمام هذه الطاولة...

لم تكمل كلامها، صبّت الشاي في القدحين، وأخذت الملعقة، وسألت، بعد أن فكرت:

ـ هل تذكر ميشا شختير؟

ــ بالطبع. كنت أحسده. كنا في الصف نقرأ موضوعاته في مادة التعبير: «شخصية تاتيانا» ثم «وذو العقل يشقى». أما أنا فلم أكن أتقن التعبير.

وقالت ماريا بيتروفنا ببطء:

ــ لقد أصبح صحفياً، يطوف أرجاء البلاد، ويسافر إلى الخارج. وغالباً ما أقرأ مقالاته. وغالباً ما أتذكر...

ـ هل عرج عليك؟

ـ كلا.

وقال سافونوف:

ــ نعم، لقد تشتتنا... سمعت أن فيتكا سنيغيريوف مدير مصنع في الأورال. لقد فوجئت. أما سنكا إيغناتيف فأصبح مدير إدارة في إحدى الوزارات، هل سمعت بذلك؟ لقد التقيت به في موسكو. إنه رصين، يصعب التعرف عليه، وهو، ألم يعرج عليك؟

ـ ماذا؟ ـ سألت ماريا بيتروفنا، وقالت بهدوء، وهي تخفض بصرها ـ اشرب الشاي يا باشا...

ــ ماريا بيتروفنا، هل زارك أحد من صفِّنا، هل التقيت أحداً منا ـ سأل سافونوف بتوتر ـ هل رأيت غريشا صموئيلوف؟ الممثل. ألا تذكرين كيف كان يُصعِّر سحنته، أما أنت فقلت له إنه موهوب؟ يا له من شاب ظريف.

ـ لم أره إلا في السينما، يا باشا.

ـ وأنا أيضاً. هل يعقل أنه لم يأت؟

لم تقدم ماريا بيتروفنا جواباً، وراحت، وقد أحنت رأسها، تحرّك الملعقة في القدح، فرأى على إصبعها بقعة حبر لا تزول، ونقل نظره إلى وجهها، فشعر بنوع من الشفقة المفاجئة والحب، حين رأى التجاعيد حول شفتيها، وعنقها النحيل الضعيف، وشعرها القصير الأشيب كله، فشعر بالألم والشجن في سريرته، وفكّر بينه وبين نفسه: لو أنها ماتت، إذن لما عرف بذلك، ولما عرف بذلك الآخرون أيضاً...

وبصوت، بالكاد يسمع، كرّر سافونوف:

ـ إذن فيتكا سنيغيريوف لم يزرك العام الماضي؟ أعتقد أنه كان العام الماضي هنا.

كانت جالسة ورأسها منحنٍ، كما في السابق، واكتفت بإبطاء تحريك الملعقة في القدح.

ـ كلا لم يأتِ...

ـ ومن جاء؟

ـ ماذا؟ اشرب الشاي من فضلك، سيبرد.

ــ وهل يكتب إليك أحد يا ماريا بيتروفنا؟ كان بيننا فالوديا بويكوف ونينا فينوكوروفا ألا تذكرين؟ وبوريا غميرا؟ ألا تعرفين عنهم شيئاً؟

مرة أخرى لم تحُرِّ ماريا بيتروفنا جواباً، والتفتت إلى النافذة، ومن هناك بدت الحديقة المظلمة، ومن خلال الأشجار كان يتراءى على شكل نبضات ضوء الترللي العابر.

وقالت:

ــ كلا يا باشا. الوحيد الذي غالباً ما يزورني، هو كوليا سيبيرتسيف. إنه يعمل في المنجم. لم يوفَّق في حياته. إنّه غالباً ما يأتي.

لم يكن سافونوف يتذكر كوليا سيبيرتسيف بشكل واضح، يبدو أن هذا الشاب كان هادئاً وجلاً، لا يلفت الانتباه بشيء، ولا يتميز بمواهب بارزة، وبالكاد استطاع بافل غيورغيفيتش أن يتصور وجهه.

هزَّ كتفيه وقال:

ـ لا أذكره جيداً. لقد نسيته.

ـ هذا سيء جداً ـ قالت ماريا بيتروفنا، بين التهكم والإدانة لاذا بالصمت. لكن الكلمات الأخيرة «هذا سيء جداً»، وخزت سافونوف، فقد أدرك مغزاها المزدوج. وفي الصمت، الذي حلّ، قَرَّب القدح، وبحركة غير لبقة مَدَّ يده، لأخذ السكر، فرأى ماريا بيتروفنا تنظر إلى خزانة الكتب، وإذ نظر بدوره، رأى في الصف الأول الكعب المألوف لكتابه الأخير حول صناعة الطائرات.

ـ ماريا بيتروفنا ـ قال بصوت خافت شبه متسائل.

ـ نعم يا باشا؟

ــ هل كتابي لديك، يا ماريا بيتروفنا؟ ـ سأل سافونوف بصوت ضعيف، ثم لاذ بالصمت فوراً، حين تذكر أنه لم يهدها نسخة من هذا الكتاب.

ـ نعم، لقد قرأته.

عندها نهض، وأخرج من الخزانة كتابه «تصميم الطائرات»، ثم راح يتصفّحه، وإذ شعر أن وجهه بدأ يشتعل بحرارة، قال مُحْرَجاً، وباستعداد أحمق:

ـ هل تسمحين أن أكتب لك الإهداء؟

وعلى حين غرّة وقعت من الكتاب قصاصة، فرفعها على عجل، وهنا رأى صورته، المقصوصة من الصحيفة، فالتفت، وهو في غاية الدهشة، إلى ماريا بيتروفنا ـ كانت تحرك الملعقة، وقالت بسرعة:

ـــ ليس بالكتاب الرديء. وجدت متعــة في قراءته. أما هذه فمن «البرافدا» يا باشا، ما إن رأيت الخبر، حتى بعثت لك برقية.

ولقد أسرع هو الآخر، لكأنه يريد التستّر على شيء يسيء إليه، شيء كريه، فخبأ القصاصة في الكتاب، وتملّكــه الخجــل والكراهية تجــاه نفسه، حين تذكر الآن جيــداً، وبكل وضوح، أنه تلقّــى البرقية فعلاً، منذ عامين، بين كومة من برقيات التهنئة، ولم يرد عليها، على الرغم من أنه ردَّ على البرقيات الأخرى.

لا يذكــر سافونوف بوضوح ما الذي سطّره في الكتــاب، لكنّه يذكر جيداً كيف ودّعا بعضهما: فقد شعر بمــا يشبه الخجــل، وهو يأخذ ممطره، المعلق بجــوار معطف المدرسة السابقة البــالي، وانحنى لها وشعور بالذنب لا يزول يراوده. أضاءت النور في غرفة المدخل، وخرجت لوداعه.

بقي صامتاً، وماريا بيتروفنا لاذت بالصمت هي الأخرى، وفجأة سألت بوجل:

ـ قل لي يا باشا، هل توجد في عملك ولو قطرة واحدة من جهدي؟ مجرد شيء ما...

فتمتم بارتباك:

ـ ماذا تقولين يا ماريا بيتروفنا؟ لولاك...

نظرت في عينيه، وقالت بصوت يختلج:

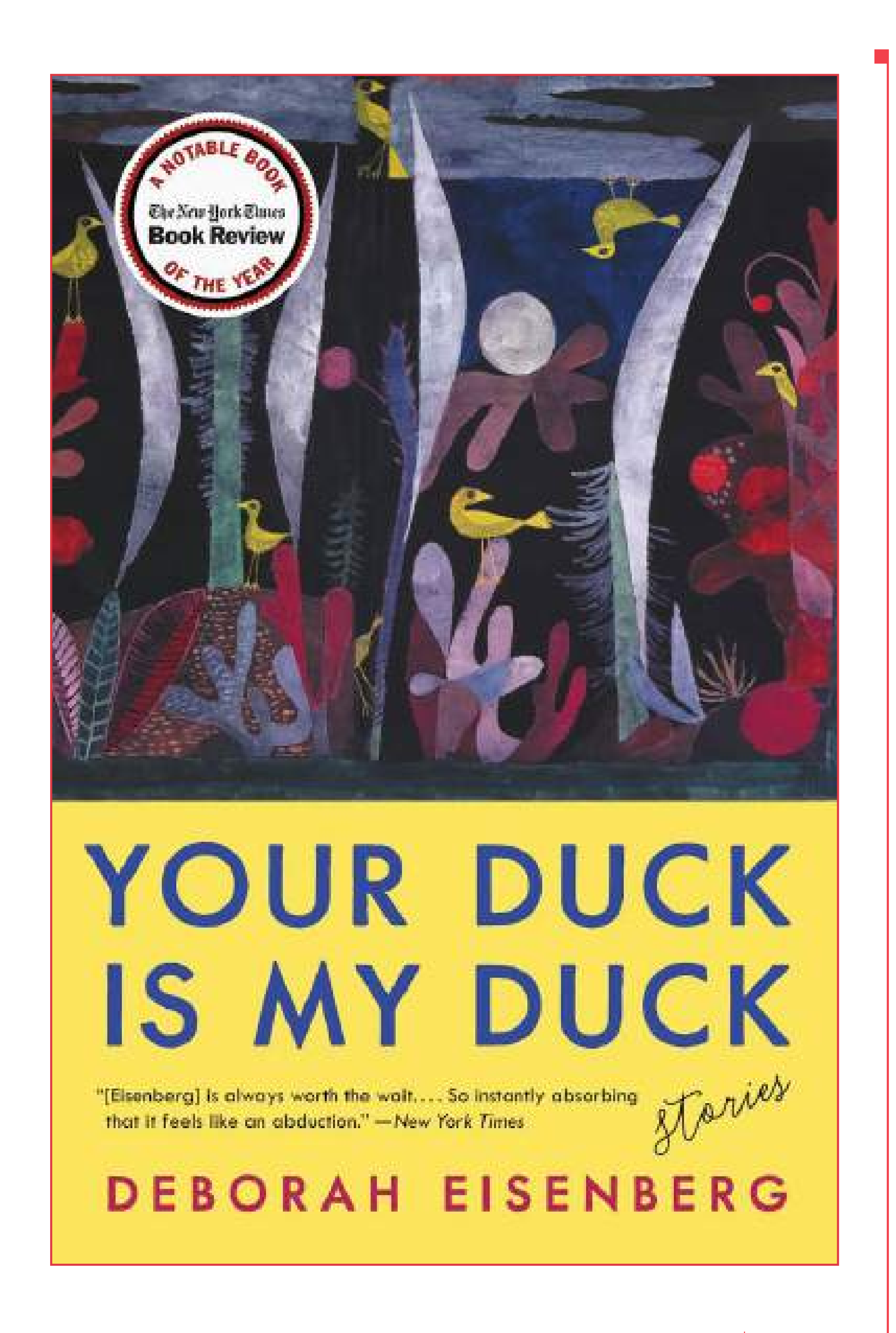
ـــ هــل تظن أنني لست مسرورة؟ يــا للضيف الذي زارني، هل تظن أنني لــن أحدّث تلاميذي عن ذلك غداً؟ ... اذهب يا بّاشا، أتمنى لك كل التوفيق والنجاح.

وافترقــا. مشــى بسرعة عبر درب الحديقة الليلية، ولم يصمد، فالتفت. كان باب غرفة المدخل لا يزال مفتوحــاً على مصراعيه، وعلى الحديقة المظلمة سقــط شعاع من النور أصفر، كانت ماريا بيتروفنا واقفة على الطنف، وبدت هيئتها النحيلة الثابتة داكنة بوضوح في فتحة الباب.

طــوال الطريــق إلى موسكو لم يعــرف إلى الطمأنينة سبيلاً، وظلَّ يعاني من الشعــور بالخجل الكاوي، الــذي لا يطاق. لقد فكر بفيتــكا سنيغيريوف، وبشيختير وبصموئيلوف، بجميــع من درسوا معه في الزمن الغابــر، وشعــر بالرغبة في الحصول على عناوينهم فيكتب لهم رسائل غاضبة مدمرة. لكنه لم يكن يعرف عناوينهــم. بعد ذلــك أراد أن يكتب لماريا بيتروفنا رسالة اعتذار مطولة، لكنــه تذكر، برعب ويأس، أنه لا يعرف رقم منزلها.

في المحطــة الكبيرة خرج سافونوف من العربة متجهمــاً ومتوتّراً، وعرج على البريد، وبعد تردّد، أرسل برقية على عنوان المدرسة، باسم ماريا بيتروفنا. وفيها كتب كلمة واحدة:

«سامحيني».


A NOTABLE BOOK
The New York Times
Book Review
OF THE YEAR
YOUR DUCK IS MY DUCK
"[Eisenberg] is always worth the wait.... So instantly absorbing that it feels like an abduction." —New York Times
stories
DEBORAH EISENBERG



بطتـــــك هي بطتـي

تأليف:ديبورا أيزنبرغ
ترجمة: لينا السقر •

ديبورا ايزنبرغ :ولدت في وينيتكا عام 1945، كاتبة مسرحية وعضوة في الاكاديمية الأمريكية للفنون والآداب.

منـذ زمـن ليس ببعيد كثيراً، سنوات قليلة، قبل أن أعرف ولو لمحـة عن العجلات والرافعات والبكرات التـي تنقـل المستقبل من قلـب الأرض إلى سطحها في المسرح، كنت أذهـب إلى العديد من الحفلات، وفي إحداهـا، كان هنـاك زوجـان، راي وكريستا، كانا يقضيـان وقتهما مع أشخاص مختلفـين، أعرف هذين الزوجين لكن ليس كثيراً، أعرف اسميهما على الأقل. لم نكن نتحدث كثيراً، بيننا سلام فقط، رأيتهما في حفلات عدة على مر السنين، لكن بدا أنّهما نسيا صداقتنا في الواقع في تلك الحفلة بالذات.

يملـك راي وكريستـا كمية كبيرة جـداً من المال، فضلاً عـن أنّهما يتمتعان بمظهـر جميل جداً، هذه الأمـوال وهذا الجمال جعلهما يشعـران أنهما يعيشان بحالة جيدة. في بعـض الأحيان كانا ينفصلان عن بعضهمـا، وكان راي بالعـادة هو مـن يذهب ليقضي فترة من الوقت مع أخرى، وهـذا الحال بالنسبة لهما كان شبيه بنشاط تجاري فعال، ما جعل الأشخاص المحيطين بهم مبعثرين حولهم حائرين كالدجاج. لكن، سرعان ما يعودان لبعضهما وكأن شيئاً لم يكن!

في تلك الحفلة كانت ذراع راي تحيط بي بكل لطف، بينما كانت كريستا تتراقص متأرجحة على أنغام الموسيقـا الصاخبة التـي كانت الأقوى بين أصـوات ضجيج الغرفة المعدنية مبتسمـةً لي وهي شاردة. لقد

• مترجمة سورية .

فوجئـتُ قليلاً أنني، وعلى ما أظن، كنت ممسوحةً بزيـت مبارك من قبل رعاة الكنيسة مما منحني القوة والبركـة، الأمر كان عائد لهما بحسب معرفتهما بي، ولم يكن بوسعي إلا أن أفترض أن ودهما وصداقتهما تعني إما أن شيئاً جيداً قد حدث لي لم أدركه أنا بعد ولكنهما يعرفانه حقاً، أو أن شيئاً جيداً كان على وشك أن يحـدث لي. لقـد تحدثنا مع بعض، وصرخنا حتى علت أصواتنا فوق الضوضاء، وبعد قليل أدركتُ أن ما يقولانه يعني أنهما الآن يمتلكان لوحتي «بلو هيل».

هل أصبحت لوحة «بلو هيل» لهما؟ لقد أعطيتها إلى غراهام ذات مرة بلحظة سعيدة، ولا بد أنه باعها لهما عندما انتقل إلى برشلونة. تلك اللوحة ليست سيئة، برأيي إنها واحدة من أفضل اللوحات التي لدي، ومع ذلك، فـإن التعبير الذي انتابني وظهر علـى وجهي جاء وذهب دون إثارة أي مشاكل لأي شخص، وذلك لأن الحقيقة الواضحـة هي أن راي وكريستا كان أمامهمـا الكثير من الأشخاص في الغرفة لينشغلا بالنظر إليهم ولا ينظرا إلى وجهي. عندما وجها لي سؤالاً بإيحاء منخفض وكأنهما يراقباني قائلَين: كيف حالكِ هذه الأيام؟ غمرتني موجة كبيرة من الامتنان الطفولي والارتياح، جعلت كرامتي تتلاشى وجعلتني أشعر بالشفقة على نفسي.

لـماذا واصلتُ الذهاب إلى هذه الحفلات الغبيـة؟ حفلات – حفلات، ليلة بعد ليلة، هل كنت أتمنى أن ألتقي بشخص ما؟ لم يعد أحد يلتقي بالأشخاص وجهاً لوجه، لا يمكنك سماع ما يقولونه، باستثناء شابات صغيرات، كان لديهن أصوات ثاقبة وعالية مثل صوت «دونالد داك»، تعلّمن منه التحدث على نحو واضح، يا ترى متى حدث ذلك؟ متى تكيّفن على ذلك؟ يمكننا بالتأكيد سماعهن.

أمـر اللوحةِ أثـار أعصابي وجعلني أشعر بالتقـدم بالسن. لقد أخبرتُ راي وكريستـا أنني مرهقة. لا استطيـع النــوم، ولا يمكنني تحمل الشتاء. لقـد سئمت من وظيفتي اليوميـة في استوديو هوارد للتصوير، ولكـن من ناحية ثانية هوارد يعاني من بعض المشـاكل، الأسبوع الماضي كنا ثلاثة في العمل، وهذا الأسبوع أصبحنا اثنين، وأخشى من أن أكون الشخص الذي سيغادر هذه المرة.

عندمـا تشجعت وأخبرتهم أنني كنت خائفة لأنني سئمت الشتاء ووظيفتي، عرفت إلى أي مدى سئمتُ وبشدة من الشتاء ومن وظيفتي، كم كنت خائفة حقاً. لقد شعرا بي وعبرا قائلَين: نعم هذا فظيع.

– حسناً، لماذا لا تأتي لتبقي معنا؟ سنذهب إلى الشاطئ يوم الأربعاء. هنـاك متسعٌ كبيرٌ حيث يمكنك الرسم. إننا نحب عملكِ، والمكان رائع للعمل برأي الجميع، وهادئ حقاً. الضوء رائع والآفاق رائعة.

– أواجه بعض المشكلات في الرسم هذه الأيام، لست على ما يرام... لا أدري.

– كل شخـص يحتـاج إلى بعض الراحـة، هذه الرحلة ستكـون مصدر إلهام لكِ، فـكل من يزور ذلك الشاطـئ يعُـده كذلك، لن تضطريـن للتعامل مع أي شيء. هنـاك طباخة، يمكنكِ الاستلقـاء في الشمس لتستريحـي وتتعافي من متاعبك، يمكنكِ ركـوب الحمير إلى البلدة، أو يمكنك ركوب الدراجات بنفسكِ أو حتى مع سائق، لا يهم ما اللغات التي تتحدثين، فلن تحتاجي إلى التحدث عن أي شيء ومع أي شخص.

افترضـت بالطبـع أنهـم سينسون كل شيء عن هـذه الدعوة بعد الحفلة، لكننـي شعرت بالدهشة في اليـوم التـالي، حيث تلقيت بريداً إلكترونيـاً من كريستا، تسألني متى يمكنني المغـادرة معهما، وذكرَت أن أحـد موظفيهما سيتولى أمر تنظيم الرحلات. قالـت إنه يمكنني البقاء كما أشاء، وإذا أردتُ إرسال مواد

عمـل ثقيلة مسبقـاً، يمكنني ذلك وستكون الأمور على ما يرام. كثير مـن ضيوفهما قاموا بذلك. يمكن أن يكون الجو بارداً في الليل، لذلك يجب أن أحضر شيئاً دافئاً، وإن أردت التنزه يجب أن أحضر حذاء طويل الرقبـة، لأن الثعابين، كما عرفت، قد تكون مشكلة، على الرغم من أن الحشرات عموماً ليست كذلك. لن أحتـاج إلى تأشيرة في هذه الأيـام، لذلك لا داعي للقلق بشأن ذلك، ولا حتى بشأن شبكة Wi-Fi، فقد تم إعدادهـا بالكامـل. كنت أشك بأن أي شخص آخر زارهما في ذلـك المكان لم يعرف بالضبط كيف يستعد لهذه الرحلة، ومع ذلك كريستا، أخبرتني بلباقة بكل شيء، مثل الثعابين والتأشيرات التي أحتاج معرفتها، من خلال التظاهر بأنني بالطبع فكرت في تلك الأشياء من قبل.

بعـد أسبوع تقريباً، أحضر شخص من قبلهما تذكرة الطائرة وهو يصعد الدرج لشقتي الصغيرة مسرعاً، حدث ذلك عندما اتضح لي أن الشيء الجيد الذي أدركه راي وكريستا أنه يحدث هو أنهما يمتلكان الآن إحدى لوحاتي، مما يعني وبوضوح، أن اللوحة كانت على الأرجح، أو ستكون كذلك خلال وقت قريب، تستحق الشراء.

انتهت صلاحية استوديو هوارد وكذلك وظيفتي بنفس الوقت في نهاية الشهر التالي، كان الوقتُ مناسباً تماماً لإنقاذ علاقتي بهوارد، لكي لا أشعر بالإحراج أنني تخليت عنه وقدمت استقالتي مباشرة قبل ركوب الطائـرة في وقـتٍ هو بأمس الحاجة إلي، هذه من جهةٍ، ومن جهة أخـرى، لم يكن هناك مشكلة في تأجير شقتـي مـرة أخرى أثناء سفري، حتى مـع ربح ضئيل، لرجل يحب القطط، لأنـه كما كان الجميع يترقبون بقلق الانهيار العقاري لم يؤثر على الايجارات ولو بنسبة قليلة.

نظر هوارد حوله في كل الأشياء التي كانت معه في سنواته الثلاثين الأخيرة. قال لي: "رحلة سعيدة"، وعانقني بلطف.

أقلعـت الطائرة وسط هواجسـي السوداوية وحلقت فوق المياه التي كانـت الشمس تشرق منها باللـون الوردي الفاتح والأصفر. لقد كان الزمنُ مختلفـاً هنا، ألا يعني أن أشياءً مختلفةً يجب أن تحـدث؟ لقـد أحضرت جهاز الكمبيوتـر الخاص بي، ولكن ربما لم أتمكـن في الواقع من تشغيله، وسيتلاشـى القلـق حيـالَ الالتزامات الصغـيرة التي تجـاوزت شاشتي، وربما ستختفـي الأخبار اليوميـة المملة التـي تشبه مادة سحرية بقصـة خرافية. على متن الطائـرة حاولت التخلص من الذكريـات المزعجـة، لكن عندما وصلت المطار، كانت مراوح السقـف تدور بخفة وسط جو جاف ولطيف، يشبه جو العلاج.

خـرج الجميع بأمتعتهم، أما أنا فكنت أحدقُ بالبريـد الالكتروني الذي طبعتُه، بعد أن أرسلته كريستا لي، والذي كتبَت فيه: شخص ما سينتظرك لاصطحابك.

تذكرت أن رقمها على هاتفي الخليوي، بحثت في حقيبتي عن هاتفي، لكن عندما ضغطت وكبست على أجزاء مختلفة منه ونظرتُ إلى شاشته الخاملة، اكتشفتُ أنه لا يعمل.

لفترات طويلة، كلما سافرت إلى أي مكان، كنت مع غراهام الذي كان يفكر في التعامل مع مسألة خدمة الهاتـف الدولية، علـى الرغم من أن كريستا لم تذكر ذلك أمامي. بينما كنـت أقف في المطار، ظهر فجأة أمامي شبح نحيل جداً، كان عابساً، يبدو أنه يفكر في الأوضاع.

- غراهام!

الشبــح ألقى بشعره اللطيـف والناعم عليّ، قبلني بخفة، ثم اختفى... تلاشــى، جعلني أشعر بالوحدة أكثر بكثير مما كنت عليه قبل لحظات قليلة جداً.

وســط صرير حقيبتي الممتلئة والمنتفخة الذي انتشر هنــا وهناك، والكوارث المحتملة تتكدس في ذهني كأكوام غير مستقرة فوق بعضها البعض، اخترت مكتباً للصرافة واستبدلت فواتيري أحادية اللون القليلة برزمة سميكة مرتبطة بربطة لتبدو محصنة وقوية والتي بدت كأنها متحمسة للانطلاق والاحتفال.

إلى الأمام! فكّرت وتمايلت على قدميّ من التعب.

كنت أفكر لأي مخرج أتجه لأنقذ نفسي، ومن ثم ماذا يجب أن أفعل، عندما كانت تسير كريستا بخطى حثيثة قالت وهي تطاردني:

- السائق وراي تعرضا لحادث مروري. فرددت قائلة:

- انطلق! إنه يتصرف هكذا في كل مكان، كما لو أنه يصطدم بالأشياء.

لم أكن أجر حقيبتي بالسرعة الكافية لمواكبتها، أخذَتها مني وهي منفعلة وقالت:

- إنه يشتري شيئاً ما!

- سيارة؟

- ماذا؟ هل تذكرتِ أن تشربي مزيداً من الماء للحفاظ على رطوبة جسدك على متن الطائرة؟! يشتري شركــة فرعية. الأمــر يجعله مجنوناً، ولكن مهــلاً، الأعصاب نقطة ضعف، وأنا هــو الشخص المتوتر. هذا الصبــاح، حتى السيد سانغ فرويد اتهم السائق، وهو بالمناسبة أحد البستانيين وعلى نحو عام عامل ماهر، لا أعــرف! أين المشكلــة إذا انخدشت سيارة المرسيدس أو حتى تحطمــت بالكامل! أنا على يقين 100% أن هذا الشيء هو من قام به في الليلة الماضية عندما عاد إلى المنزل وهو سكران أعمى عند الفجر وكاد يهدم البوابــة، السائق انطلق قبل أن يغادر ليوصلك بالسيارة كما هو مفترض، ثم انطلق راي أيضاً وسط سحابة ســوداء، والله أعلم إلى أين. بالإضافة لذلك، كان المكان يعج بالشخصيات المسؤولة، ليس كلهم، إنما فقط مــن تريد التسكع معهم. كان أحدهم محام، وأعتقد أن هناك مهندساً أيضاً. إنهم يبدون مثل ثلاثة توائم، أو ربمــا أربعــة توائم، من الصعب معرفة عددهم، سترين ذلك بنفسك، إنهم رجال راي وحيواناته الأليفة. قبــل أسبوع، كانــوا مضمونين كالذهب، لدرجة أنهــم يمكنوا أن يذهبوا لأي عــراك أو خطر من أجله، الآن فجــأة أصبحوا كومــة من الحيوانات الكسلى التي تتسكع في الأرجاء وهــم يشربون نبيذه ويتناولون طعامه، ذلك كان مفاجأة كبيرة، ومن الأفضل أن أعود لتناول العشاء، لأنني لا أتسلى مع هؤلاء الفزاعات. لا تقلقي، ستكونــين علــى ما يرام، مــع ذلك "عاموس فوينوفيتش" موجــود هنا أيضاً، وباستثنــاء أنه غير اجتماعي لدرجــة عاليــة، وهو ما لم أعرفــه حقاً عنه حتى بدا واضحــاً لي، اتضح أيضاً أنه يكــره الشاطئ. يقول أنه يعمل، وهو أمر رائع بالطبع، ربما سيفعل شيئاً لنا أثناء وجوده هنا. وعلى أي حال، فهو أفضل من لا شيء.

- عاموس فوينوفيتش، محرك الدمى؟

- أجل هل تعرفينه؟

– لم أكـن أعرفـه، لكنني رأيت أحد عروضه، حيـث كانت عن اثنين من المستكشفـين وفرقهما. كانت الدمـى على هيئة بطاريق ودلافين ومزلقـات كلاب، وبالطبع على هيئة مستكشفـين يشقون طريقهم عبر العواصف الثلجية وتحت سماء مليئة بالنجوم ليكونوا أول من يصل إلى القطب الجنوبي. كتب فوينوفيتش نفســه كلمات الأغنية وألف الموسيقى، التي كانت أوبريّة غامضة، وغنى كل مستكشف معبّراً عن طموحاته المرتبطـة بجنون العظمة، حتى الكلاب المختلفة من كل فريـق غنت عن الشكوك، الشوق، الولاء والاستياء ومـا إلى ذلـك، فالبطاريـق التي كانت تعلـم جيداً أن فريـق مستكشف واحـد سيفوز وينجـح، وأن فريق المستكشـف الآخر سيموت وينتهي حتـى آخر رجل، غنوا تعليق كورالي، فلسفـي بطبيعته، بدا مثل جوقات الملائكة المخدرة. غالباً ما كانت الألحان الغريبة غامضة، وكأنها منسوجة من صفير الرياح.

وضعـت كريستا حقيبتي في صندوق سيارتها، وبينما كنا نسـرع صعوداً على الطرق المتعرجة تحت أشعة الشمـس الساطعة، كانت ليلة عرض الدمى التي قدمها عامـوس فوينوفيتش تحاوطني من كل اتجاه، وبينما كانت كريستا تتذمر بحديثها عن راي، غفوت، وهذا الأمر الذي لم أفعله كثيراً لفترة طويلة جداً، كان صوتها يشبه شريطاً فضياً قاسياً يتلألأ في بداية الظلمة. توقفنا فجأة أمام منزل صغير مغطى بالكروم المزهرة.

– هذا هو مكانك أنت وعاموس. ستقيمان هنا في المكان نفسه، ولأنكما الوحيدان هنا الآن، ستتشاركان بالمطبخ، وبالطبع لا أعني شيئاً آخر.

– وبقية الضيوف؟ سألتها وأنا أخرج متعثرة من السيارة.

– إنهـم يقيمـون في المنزل الرئيسي معنا للأسـف، لقد أصرّ راي على ذلك، علـى الرغم من أنه كان مـن الممكـن أن نقدم لهم شقة صغيرة. لديهم جناح خاص بهم، على الأقل عبر الفناء. سوف ترينهم على العشاء، لكن باستثناء ذلك لن تضطري للتعامل معهم. أظنهم سيغادرون جميعهم في الغد.

أحضرتنـي كريستـا إلى المنزل الصغير، الـذي كان مقسماً إلى قسمين، باستثنـاء، كما قالت، المطبخ في الطابـق السفلـي الذي كان له باباً مفتوحاً لي أنا وعاموس، وكأنه مجهـز جيداً، لكن الوجبات الخفيفة والثقيلة والقهوة وما إلى ذلك ستكون متوفرة دائماً في المنزل الرئيسي الكبير.

خـلال جولة في المنـزل، أرشدتني على مفاتيح الإضاءة والتحكـم في درجة الحرارة لجزء من المنزل، والمـكان الذي يتم فيه الاحتفاظ بالبطانيات والمناشف الإضافية. قالت أيضاً أن العشاء مبكراً في الثامنة، لم يكـن أحـد يرتدي ملابسه الرسمية إلا من حين لآخر في حال تواجد شخص غريب. الغداء عند الساعة الواحـدة ظهراً، أما وجبة الإفطار فهي مفتوحـة، كلٍ حسب مزاجه وعادته، فالطعام سيتوفر عند الساعة السادسة صباحاً لأن راي يحب السباحة باكراً في بعض الأحيان.

– هل لدي أي أسئلة لكِ؟

تثاءبتُ وأنا أجيبها: لا اعتقد ذلك، أممم، هل يجب عليّ...؟

أجابت كريستا:

– حسناً، اسأليني ما تريدين ومتى تشائين. عانقتني بشدة وهي مسرعة، وقالت: أهلاً بكِ.

مـا هـي الملابس التي لم ارتديها؟ كنت متعبة على نحو لا يصـدق، وعلى الرغم من القيلولة الصغيرة

التـي أخذتهـا في السيارة إلا أن النعاس كان خفيفاً. اخترت الجينز، الـذي أحضرت الكثير منه، وعندما علمـت أن الساعة أصبحـت 7:45، وحان وقت الذهاب لطاولة العشاء، ذهبـت إلى ما اعتقدت أنه المنزل الرئيسي الكبير وتجولت في الغرف الفارغة حتى صادفتُ كريستا، التي كانت ترتدي فستاناً كلاسيكياً بلون الشمس، وبلون الزبدة الرائع. العشاء يعنـي أن تخدم نفسك بنفسك، وأن لدي مجموعة من الاحتمالات، منها وضع الطعام بأطباق كبيرة، والجلوس على طاولة طويلة قد تكفي لثلاثين شخصاً.

عاموس محرك الدمى لم يكن موجوداً في الواقع، لكـن الشخصيات المسؤولة كانت موجودة بالإضافة للمحامـي والمهندس. لم يرتـدوا السترات، لكنهم جميعاً كانوا يرتدون ربطـات عنق مرحة وخانقة، هكذا كنـت أراها، خانقة. ظهر راي مرة أخرى، وألقى عليّ السلام، ولكن ابتسم لي ابتسامة صغيرة جافة، كما لو كنا أنا وهو مجرمَين تافهَين وتم الإبلاغ عنهما للتو من قبل الشرطة، وكان هذا آخر اهتمام مني تجاهه في ذلك المساء.

مـن خلال الجدار الزجاجي، شاهـدت لحظة حلول الليل بحضن الوادي وكيـف بدأت الأنوار الخافتة تضـاء. وعلـى الرغم من ذلك، كانت الجبال البعيدة وكأنها وضـح النهار، التضاريس هناك مثيرة. كانت تيـارات الشفـق البنفسجي الناعمة تتسلـل عبر الزجاج لتحيـط بالطاولة، لذلك لم يكـن عليك التحدث بالفعل، أو يمكنك التظاهر نوعاً ما بأنك كنت تتحدث مع شخص آخر.

في مـكان مـا وسط ذلك الغسق اللطيف، كانت تلك الشخصيات تتحدث فيما بينها، وهي تقول النكات المضحكـة على ما يبدو. بدت رشقات الضحك الصاخبـة وكأنها تمزيق رزم من الورق، وبعد كل دفقة من الضحك كانوا يهدؤون على الفور ويدورون باحترام حول راي. التضاريس! هل كان هذا ما قصدته؟

– أي لغة يتحدثون؟ همستُ إلى كريستا التي كانت جالسة وسط سحابة مظلمة خاصة بها.

– مـن الأفضـل حقاً شرب بعض الماء. هكـذا قالت كريستا، لا تقلقي، كل شـيء موجود ومعبأ، وهنـاك الكثـير مـن الخزائن في المكان الـذي تجلسين فيه نسيـت أن أعرضها لكِ، في إحداهـا تجدين ما يناسب أسنانك لتفتحيه.

لقـد أدركـت أن اللغة التـي يتحدثون بها كانت الإنكليزيـة وبطريقة متخصصـة. كان أحدهم قد قال نكتة عن الحجاج والديك الرومي وامرأة أمريكية هندية وشيء يسمى معدلات مقايضة الائتمان. ضحكوا بصخـب مرة أخـرى. كان راي يقرع بأصابعه على الطاولة، محدثاً صوتاً يشبه صوت الرعد من بعيد. دار المحاسبون والشخصيات الأخرى حوله من جديد ووجوههم كوجوه الأولاد اللطيفة، ولكن وقف راي فجأة، ومع انحناءة بسيطة وهو يقول:

– أيهـا السـادة، لدي الكثير لأكسبه من هذه الصفقة، علـى افتراض أن كل شيء يسير كما هو متوقع. ولكـن إذا حدث وانهار في ساعة الصفر، بسبب حادث مؤسف ربما، اسمحوا لي أن أذكركم، وفقاً للشرط الملحق بالعقـد وهو شرط الساعات القابلة للفوترة، أنكم ستكونون أنتم فقط الخاسرين. أحيي جهودكم، لـدي آمـال كبيرة من أجلكم ومن أجلي، بأن ثقتكم التي لا تقهر بهم مبررة. لكن ربما تكون لحظة رجاحة عقل مناسبة في هذه المرحلة، لذلك تأملوا للحظة الطبيعة الضعيفة للمهن، أو، بعبارة أخرى، لا تفكروا ولو

للحظة أنه إذا غرق القارب سأرمي حبلي لكم. أنا متأكد من أنكم جميعاً تتذكرون لغز «زين» الذي يتحدث عن سيد قبيلة «زين» العظيمة وتلميذه والبط المحاصر في الزجاجة.

شرب راي كأس النبيذ بشراهة، غلغ غلغ غلغ، وقال:

- الجميع يتذكر درس المعلم؟ إنها ليست بطتي، إنها ليست زجاجتي، إنها ليست مشكلتي؟

ألقى بكأسه الفارغة على الطاولة.

- ماذا قلتُ لكِ؟ قالت لي كريستا.

مـاذا قالـت لي؟ ليس لدي أدنى فكرة. من المفترض أنني كنت أغفو في ذلك الوقت، محلقةً عالياً على الريـاح القطبية بعرض عاموس، حيـث كان المستكشفان يتابعان بقوة هدفهمـا غير المجدي تحت النجوم البعيدة المتلألئة.

- أظن أنه يرى شخصاً ما هنا.

- أوه، رائع، قلت لها وأنا أفكر كيف تبدو جميلة ومتألقة كل صباح، فكرت كيف أن جمال وسحر الفرد ليسـ لهما صلة بمعايـير كانت بدائية قبل أشهر فقط، أو ربما حلت محلهـا فتاة أخرى، وكانت على وشك الخروج من الباب، كررت ما قلته: أوه هذا رائع.

- يمكنكِ قول ذلك مرة أخرى.

أدركت أن المحاسبين وغيرهم قد اختفوا وغادروا الطاولة، وكل ما تبقى في مكانهم كان فتات.

-نعم، يمكنك بالتأكيد قول ذلك مرة أخرى...

- حسناً، حسناً، ليلة سعيدة، قلت ذلك وهي تتجول. أعتقد أنني سأعود إلى، إلى...

بدأت بتفريغ حقيبتي في غرفة نومي بالطابق العلوي، ولكن كانت هناك مشكلة بوضع الأشياء في مكان مناسب، لذلك قررت أن أترك كل ذلك حتى الصباح. أعددت جهاز الكمبيوتر المحمول الخاص بي، حيث بدا أن التخلص من حياتي القديمة أقل معقولية وربما أقل استحساناً مما كان عليه قبل بضع ساعات.

أخرجـت ملابس النوم خاصتي مـن الحقيبة وفتحت النوافذ المغلقة أمام النسيم. كنت أسرد وأعدّ كما لـو أننـي كنت في حالة سكر، ومن المفترض أنني كنت كذلك، حالـة سكر من كل أنواع النبيذ التي كان يبدو أنـه مناسب للتخلص من المشاكل على العشاء، لكننـي بالأساس كنت مرهقة، على الرغم من أنني ما زلت مستيقظـة، كمـا في أغلب الأوقات، مستيقظة وأفكر بأشياء لا يمكننـي أن أفعل حيالها أي شيء. لم أستطع فعل أي شيء. فجأةً، أصواتٌ ونقرٌ غير مألوف إلى حد ما يأتي من خارج نافذتي، ربما من الكروم المعرّشة، يبدو أنه قد يكون هناك وحش، أو ربما أفعى خطيرة تحاول إجباري على فتح النافذة والسماح لها بالدخول.

لأبـرر غفوتي في السيـارة، ذكرتُ لكريستـا مقاومتي الشديدة للنـوم، وقبل أن نجلسـ على الطاولة، أعطتني بعض الحبوب ملفوفة بمنديل. سألتها: ما هذه؟

- إنها لراي، لن يلاحظ ذلك.

قبل بضعة أشهر، ذهبت إلى الطبيب لأنني أعاني حتى أنام، وسألني إذا كنت أرغب في تناول الحبوب. قلت له: أخشى أن تجعلني هذه الحبوب بليدة.

بـدا مشمئـزاً بعض الشيء من إجابتي، كما لو أنه يذكرني بأن لديـه تدريب وسط المدينة ولم أكن أول هستـيري مهووسـ بذاته يتعامل معـه في ذلك اليوم. فقـال لي: إذن أفضل حلٍ لكِ هـو معرفة سبب عدم نومك.

تساءلـتُ مـا الذي يجب اكتشافَـه؟ إنني أصـارع عبر الزمن في حياتـي مثل المربوط بجهـاز متفجر، بالإضافـة لذلـك، بدأتُ أظهر كصورةٍ نهائيـة بعد تعديلها، أنا أولاً ثم العالم. ليسـ من الصعب اكتشاف سبب عدم نومي، وما لم استطيع معرفته هو سبب نوم الجميع.

– الجميع ينامون لأنهم يتناولون حبوباً، هكذا أجابني الطبيب.

في النهايـة كتـب لي وصفة طبية، وأخذت الحبـوب لمدة خمس ليالٍ متواصلة ورميـت ما تبقى منها في المرحاض. لقد جعلتني تلك الحبوب أنام مباشرةً، قبل أن تتاح لي فرصة التخلص من المخاوف، كنت أنام لساعـات وساعـات، لكن بعد ذلك كنت استيقظ منهكة جداً، أمضـي ليلتي أصارع في طريقي عبر الأنفاق المظلمـة التي تفـوح منها رائحة مقبرة، والإحبـاط في كل مكان، أشعر بأعضاء جسـدي وكأنها كتلٌ لزجةٌ نابضـةٌ، وفي الصباح، عندما كنت أذهب إلى الرسم، كنت أبدو أكثر غموضاً، أو أقل تطلباً مما كنت عليه في السابـق. ربما لم تكـن رسوماتي أسوأ مما كانت عليه، لكنني متأكدة مـن أنني لم اهتم بما يكفي بأنها لم تكـن أفضـل. وبعد ذلك، عندما توقفت عن تناول الحبـوب وكان من المهم مرة أخرى أن لوحتي لم تكن أفضل، كان علي أن أتساءل عن سبب أهمية ذلك.

كان علي أن أواجه الأمر، لقد كانت مشاعري ضعيفةً، حبوب أو لا يوجد حبوب، إلا إذا كان التعب يعتبر شعـوراً، لذلـك قـررت أن أجعل نفسي تتوقف عن الرسـم لفترة من الوقت، أو ربما للأبـد، سأتوقف مالم يجـبرني شيء مـا على ذلك. كنت سأشعر بالخزي مالم أرسم أفضل ممـا كنت قادرةً على رسمه، لذا لم أرسـل المواد مسبقاً إلى راي وكريستـا، لأن الرحلة بدت وكأنها فرصة مثالية لتصفية ذهني من أي عوائق أمام الرسم، وحتى لو لم يبق لي شيء بدلاً من العوائق، على الأقل سأستمتع تحت الشمس مشرقة.

وضعـت حقيبتـي علـى رف للأمتعة، فكـرتُ ببعض الأمـور للتخلص مـن الأخطاء، مـن المحتمل أني أحضرتها معي في الحقيبة، سأحاول حلها وأكون بحالة جيدة من جديد. كنت بحاجة لشرب شيء، على ما أعتقد، لذلك نزلت إلى الطابق السفلي وفتحت باب المطبخ للبحث عن الماء.

كان هناك شخص صغير نحيل يجلس على الطاولة ويرتدي قميصاً عليه مربعات حمراء وسوداء، وبنطلوناً ضيقـاً منقوشـاً باللونين الأحمر والأسود، ينظر إلي بعيون سوداء ضخمـة بدت كما لو كانت مغسولة بالكحل. كان لديه أنف جميل وكبير منحنٍ إلى الأسفل، بشرته كالشمع الكثيف للغاية في ظل شعره الأسود مجعد.

– هل أزعجكِ؟ قال لي.

– ليس بعد، أعني بالكاد التقينا!

– الضوضاء؟ ربما تزعجكِ

انتشرت أمامه على المنضدة قصاصات من القماش والورق الملون وأشكال صغيرة مصنوعة من الطين الخشب ومواد أخرى مختلفة، ووعاء من الغراء، وبعض الأدوات، بما في ذلك مطرقة صغيرة.

– حسناً لقد أحببت بالفعل «حلم تيرا نوفا»

– أمــر جيد، يمكنني الاستفادة من رأيك بهـذا العمل الجديد. أحاول تشغيلها هنا لكن الأمور خرجت عن السيطرة، هناك الكثير من الشخصيات، بما في ذلك بعض الخفافيش التي يجب أن تتحول لطائرات بـدون طيار وتعود لما كانت عليـه، إنها مناورة صعبة للغاية. هناك طفلان مـن القرية يمكنهما مساعدتي خلـف الكواليـس، ويمكن لفرِد التعامل مع الأضـواء، لكنني سأكون ممتناً لكِ كوجهـة نظرٍ إضافية جيدة ومفيدة مقدماً.

– فرِد؟ تساءلتُ بدهشة.

– الرجـل الـذي يقود سيارة ويزرع الحديقة ويأكل بنهم، لا أعـرف فعلاً ما هو اسمه، لكن هكذا سماه راي وكريستا إنه جيد في فعل الأشياء، لكنه غريب بعض الشيء، على ما أعتقد. ومع ذلك، لن آخذ الكثير مـن وقتـكِ. أخبرتني كريستا أنـك قادمة، واعتقدت أنـك تريدين إنجاز الأشياء الخاصـة بك، وإلا لماذا ستكونين هنا أيضاً.

–نعم، أعني، للاسترخاء؟

– حقاً؟ يجب أن يكون لديك طريقة للاسترخاء غير معتاد حقاً. عقدّتُ حاجبي منزعجة، لمَ أنت.....؟

– حسنــاً، حتــى بعض مهدئات أبطال العــالم لم تظهر هذا الموسم كل المستغلـين والموظفين المحترفين المعتاديـن، ألم تلاحظـين ذلك؟ الحشد أنقـذ الموقف،... حسناً أنا هنا لأنني طـردت من شقتي عندما تم إلغـاء برنامـج الفنــون في المدرسة التي كنـت أدرّس فيها، وتم وضـع عرضٌ جديدٌ وربمـا لا بدون مردود، الصدقـات الفاخـرة مغرية بالتأكيد، مهما كانت قيمة التكاليف الخفيـة التي تكمن وراءها. اعتقدت أنكِ قادمة لسبب مشابه. على أية حال، من الواضح أن المسؤولية تقع على عاتقينا.

– المسؤولية...؟

– المسؤوليـة...؟ للتسلية، لصرف الانتباه، للتشتت ولتخفيف الصدمة عن أنفسنا، أنا وأنتِ، وهذا هو السبب أنني نادراً ما أذهب إلى المنزل الرئيسي، وعندما اتبعتُ هذه السياسة، تم تفسيرها على الفور على أنهــا دليل العبقرية، هكذا سمعتُ من فـرِد، في حال إنني فهمته على نحو صحيح. على أية حال، اقترح أن تتبني طريقتي في أسرع وقت ممكن فعلياً حيث من الواضح أن الأمور على وشك أن تزداد سوءاً.

– أمم... حسناً أنا على وشك ابتاع سياساتك هذه.

نظر إلي نظرةً فيها مزيجٌ من الاهتمام والشفقة العميقة، مثل عالم حشرات يفكر في شيء ما في جرة.

– شيئين. قالها لي بهدوء وبعناد يشبه عنادَ عرّافٍ يلقي البطاقات التي تقرأ الحظ دون رحمة.

– لا يمكـن أن يكـون هذا صحيحاً. قلت له وهو يتجه ببـطءٍ محدقاً بحزنٍ بالنافذة خلفي، هل هذا كله صحيح؟

– ألقي نظرة، وانظري بنفسك.

ذهبت إلى النافذة، وبالتأكيد، كانت الفوانيس تتمايل بعيداً، وعندما دققت النظر أكثر، تمكنتُ من رؤية صفاً صغيراً من الناس يتجولون على طريق ترابي باتجاه الماء، يسحبون عربات صغيرة مكدسة بحزم من الأشياء.

– إنهـم ينتظـرون القوارب طـوال الليل، وأحيانـاً ينتظرون أكثر مـن الليل، أدركت أن مـن يأتي أولاً، يقـدم خدماتـه أولاً. قبل بضعة أسابيع، لم أرى هذا الوضع كثيراً، ولكـن الآن أراه كل ليلةٍ تقريباً. يبدو أن معظم الناس في المنطقة عاشوا لقرون وهم يعملون في مزارع صغيرة. لكن قبل سنوات قليلة هطلت أمطارٌ غزيـرةٌ، وأدت إلى فيضاناتٍ جرفـت محاصيلهم، واستمرت على هذا الحال سنتـين. كانت السنة الثالثة عبارة عن سنة جفاف، وكذلك السنة التالية لها، لذلك لم يكن بالإمكان تأسيس جذور زراعة جديدة، فقد تلاشى كل شيء. كان الناس يستهلكون ما تبقى من طعام من متاجرهم، لكن راي اشترى بعد ذلك الكثير مـن المزارع، والتي كان سعرها جيداً جـداً بسبب هذه الظروف، وبدلاً من أن يزرعها حبوب أو خضروات، قـام بزراعة شجرة الكينا لأنها تنمو بسرعة كبيرة، ولأنهـا محصولٌ مردوده النقدي سريع وللحفاظ على المنحـدرات شديـدة التحدر من الانهيار. كان الجميع سعداء لبعض الوقـت. ولكن في الصيف، كان هناك بعضـ العواصـف الرعدية، وعندما اشتعلت النيران، ساعدت على خـروج المحتوى العالي من زيت شجرة الكينـا، مما أدى إلى تفاقـم الحرائق، وحرق المنازل والمحاصيل الأخرى التـي لا تزال يزرعها شخصٌ لم يبيع أرضه لراي، وكانت أسعار المواد الغذائية في ارتفاع شديد.

لذلك كان من الطبيعي أن يغادر السكان المحليين المنطقة في حال تمكنوا من ذلك، وكان الكثير من الأجانب، مثل راي وكريستا، الذين لديهم أماكن هنا يشترون ما تبقى من الحصص أيضاً. هذا هو الشيء الأول.

– فسألتُه مستغربةً: الشيء الأول؟

– والشيء الثاني هو أن زافران، الذي استأجر مكاناً يبعد حوالي خمسة أميال عن الساحل.

– زافران؟ تقصد زافران النموذج، آه يا زفران؟ "

– نعم.

– ولكن ماذا يفعل، ولماذا يجب أن يكون كذلك؟

– بـدأت القصـة في المدينة على ما يبـدو، أو هذا ما تعرفه كريستا وأخبرتني بـه. سيدة اسمها روشي (لهـا معرفـة بزافران) كانت قريبة من هنا، تأتي كل بضعة أشهر للدراسة معه. التقت به هنا منذ حوالي عـام، وهـي تقوم بنشر مجلة "فـوغ" للأزياء على نحو غير معقول، وكل تلـك القصص لها، بما في ذلك الحمـير والفلاحـين المبتهجين ولكن أسنانهم عولجت بالفوتوشوب. هذه هي الطريقة التي بدأ بها مشروع ركـوب الحمـير في الواقع، بالأجراس اللطيفة وشراريب القماش ومـا إلى ذلك، كانت فكرة المصمم. على أيـة حـال حدث هذا عندما كانت على رأس قبيلة "زيـن"، لم يكن هناك أي سائح هنا قبل ظهور مجلة " فوغ"، ولكن الآن هناك الكثير منهم، لذلك كل شخص في القرية يعشق زافران لأن المردود الذي يأتي من السياحـة، يفيد كل من يعمل بها ويعيش على مدخولهـا، وقبل شهرين صادفها راي في إحدى الحفلات في المنزل، وقالت إنها بحاجة إلى نصيحته بشأن شراء مكان في المنطقة، حسناً، هذه هي القصة.

– يا إلهي

– نعـم. علـى أية حال، الطباخة رائعة، إنها ماريا، حبيبة حقيقية. ستقدم لك طعاماً تحضره إلى هنا وتسخنه إذا كنتي لا ترغبين في تناول الطعام في المنزل.

- يا إلهي. مسكينة كريستا. أنا لا يمكنني أن أفعل لها أي شيء.

- إنها تناسبكِ. لكن تذكري أنها ستفعل ذلك بكِ.

أصبحت وجهة نظره تدور في رأسي كالشخص الذي يدور في غرفة مغلقة. فكرتُ أنه يجب أن أصعد إلى الطابق العلوي وأتركه وحيداً لكي يعمل، ولكن كان من الصعب أن أتحرك، لذا اكتفيت بالوقوف وسألته عن موضوع عرضه الجديد.

- نفس القديم، نفس القديم. للأسف لا يفقد بريقه أبداً.

وعندما بدأ عاموس في تقديم العناصر المألوفة وربطها في حكاية أخلاقية بسيطة، بدأت مرة أخرى أشعر أنني أعيش في حلم. كان هناك القلعة، الملك الجشع، ملكة الكأس، والتماسيح المفترسة، تدور حول الخندق بحذر، وجنود يرتدون دروعاً يقفون على الجدران الحاجزة مع أحواض من الزيت المغلي على أهبة الاستعداد، وخلفهم داخل الأبراج قام جنرالات الملك ببرمجة طائراتٍ بدون طيار، والتي طغت ظلالها على الريف. يا ترى من كان العدو؟ من المحتمل أنهم التوابع والعبيد، بالطبع، هم الذين حفروا الكهوف تحت الأرض بمساعدة الحمير، وأعادوا أكياساً ضخمة من الذهب والمجوهرات لزيادة حجم الخزائن الملكية أكثر. ماذا لو ثارت العبيد والحمير غضباً؟ لقد كانوا كثيرين.

- لكن ما لا يفهمه الملك والملكة هو أن الغضب أصبح يلبس العبيد والحمير بالفعل، وما الخفافيش التي تطير بين أبراج القلعة والمناجم إلا مجرد جواسيس. إنهم إلى جانب العبيد، لأنهم يحبون الحرية والطيران في الليل ويحبون العدالة، إنهم عميان أيضاً. أما الحمير، بمجرد حلول النهار، تصبح بصورة طبيعية لا تعرف الكلل.

- أوه، الأمرُ مثيرٌ للإعجاب.

- نعم أنا سعيد. من المؤكد أنها لم تتطلب الكثير من التفكير. لكن هناك احتمالات، على ما أعتقد.

- ماذا ستسمي العرض.

- ماذا سأسميه، ماذا سأسميه؟....

بدا أن انتباهه ينصب على نحو أساسي على إحدى الشخصيات الصغيرة، التي كان يلصق عليها شيئاً يشبه بدلة السجن البرتقالية كما لاحظت، وتابع:

- أمم... اعتقد أنني سأسميه «اليد التي تطعمك».

- لست متأكدة من أن مثل...

- نعم إنه كذلك. إنه عنوان رائع. حسناً، اهدأي، سأجد عنواناً أكثر ملاءمة لأطلقه عليه من أجل الجمهور.

- إذاً، كيف سينتهي؟

- لست متأكداً تماماً بعد، ولكن هذا ما أحاول تجربته: هناك انتفاضة شعبية كبيرة جداً، ولمدة ثلاث دقائق تقريباً، ستكون هناك قصيدة حماسية، يقوم خلالها العبيد والحمير والخفافيش ويفرح الجمهور. النهاية! كل شخص يرسمها بطريقته. لكن لا، لأن هناك فعلاً ثانياً، فقد اتضح أن الملك والملكة الجشعين

همـا مجرد حكومة كدمية متحركـة، يحافظان على دولة عميلة من أجل قوة وسلطة أكبر غير مرئية وغير مسماة.

- تقصد مثل... الله؟

- أعنـي، مثـل المدراء التنفيذيين في الشـركات. الآن وبعد أن تمت الإطاحة بالملـك والملكة، تُعلنُ حالة الطوارئ وتعلّق القوانين المعمول بها كما كانت، إلى أجل غير مسمى، أما المدراء التنفيذيين يمكنّون الجيش مـن هدم الريف وسجـن الخفافيش والملك والملكة، الجميـع في الواقع، باستثناء العبيـد الأقوى والحمير، الذين سيستمرون في الكد في المناجم، ولكن في ظل ظروف أسوأ من ذي قبل.

- واو. هذا... هذا محبط للغاية.

- بالتأكيد. لكن... أعني هذه هي الحقائق.

- كمـا تعلـم، أنا متعبـة جداً. في المنزل لا يمكنك أن تعرف ما هي الساعـة. أعتقد أنه من الأفضل أن أصعد إلى الطابق العلوي. هل لديك أي فكرة أين يضعون زجاجات الماء؟

أجابني وهو يفتح خزانة تحتوي على علب وصناديق من المياه المعبأة الفاخرة:

- تفضلي، حظاً سعيداً مع هذا الشيء المريح.

عنـد العودة إلى غرفتي، خيّـلَ لي أنني أسمع صوتَ هدرٍ منخفض وعلى وتـيرة ثابتة يأتي من القرية، أصوات ليلية عادية بالطبع... أصوات الليل في أي مكان...

تأملـت الحبـوب البيضاء الصغيرة التي أعطتني إياها كريستا، لم تكن مقلقة للغاية، ملفوفة بالمنديل. عدُّها أمر صعب، لم أفعل أي شيء آخر.

استيقظت ولكنني غير منتعشةً تماماً، وكنت أشعر بنوعٍ من الفراغ حقاً، كما لو أن الليل لم يكن مجرد حلـم، ولكنـه انمحى تماماً. في الحقيقة، تساءلـتُ أين كنتً؟ تحركتُ بهدوءٍ مـن متنقلة من الأرض الغير مألوفـة إلى النافـذة الغير مألوفة، وكذلك إلى الواقع غير المعقـول والذي أعاد تأكيد نفسه. من هنا، كنت أنظـر إلى المنحـدرات والبحر، كلها مغمـورةٌ بالألوان الورديـة والأصفر والأخضـر والأزرق، كما لو كانت الشمـس تنقـل للصخور والماء الراكدين أحـلام الشباب، أحلام ولادة الصخرة في لـب الأرض المنصهر، ونقـاء المـاء الخالص قبـل أن تلطخه الحياة، كما لـو كانت لعبة الألـوان الناعمة تلك هـي تهليل الشمس للمنحـدرات والبحـر من التحمّل والتحول الذي يواجهان. لم يكن هنـاك أي أثر للأشخاص الذين رأيتهم في الليلـة السابقـة من نافذة المطبخ. هل يمكن أن تكون المحادثـة الكاملة مع عاموس مجرد وهم؟ لم يكن هناك تموج على الماء الزجاجي.

كنـت أسمع في طريقي صوت جلجلـة أجراس. قمت بالتمدد، استطعت أن أتعـرف على أحد القرويين المحليـين، كما افترضت، أو المزارعين، رجل ذو بشرة داكنة، يرتدي ملابس بيضاء فضفاضة وقبعة ملونة عريضـة الحواف، يقود موكباً من الحمـير الرمادية الصغيرة المزينة بأجراس وأحزمة مزخرفة وورود، تشق طريقها صعوداً في مسار شديد الانحدار، يحمل كل منها سائحاً كبيراً يشبه الأكياس!

أخـذت أعمل وأجول عبر جهـاز الكمبيوتر المحمول، والذي من الواضح أننـي تركته لفترة، قمتُ بفتح

بريدي الإلكتروني، شغّلت شبكة Wi-Fi، تماماً كما وعدَت كريستا، فقط لأشعرَ بأن العالم لا يزال موجوداً في الواقع، وحتى يتسنى لي يوماً ما أن أعود اليه.

- يا إلهي، رسالةٌ من غراهام!

عندما رأيت الرسالة، فاحت في غرفتي كل روائح العطور الموجودة في الخارج، كما لو أنّ مطراً هطل للتو ليروي الأرض والأزهار وينشر الروائح الخاصة به. انتشرت السعادة في جسدي. من الواضح أنني خلال عزلتي هذه، وعلى الرغم من المسافة، وعلى الرغم من اغترابنا، نجحت في استدعاء غراهام الحقيقي وليس فقط غراهام الشبح الذي جاء إليّ في المطار. غمرني الهواء المنعش الذي يشعرك بالفخامة، استنشقت منه متمددةً كما لو أنني كنت مقيدةً بأغلالٍ باردةٍ لفترةٍ طويلةٍ جداً. تمالكتُ أعصابي لثانية أخرى وحواسي مبتهجة، فتحت رسالته الإلكترونية، وقرأت:

* سجينة؟ - بدأت القصة - العالم كبير. أنتِ مجرد سجينة مخاوفك. إذا كنتِ لا تحبين ذلك وأنتِ في سجن مخاوفِك، انتقلي إلى مكان آخر، أو ابقِ هناك إذا احتجت إلى ذلك، لكن لا تلق باللوم عليّ. من الواضح أنك تتوقعين مني أن أكون حلّاً لكِ ولمشاكلكِ، كما لو كنتُ رقماً غامضاً من نوع ما يمكنكِ من خلاله القسمةُ متى تشائين. لماذا تعتقدين أن أي شخص يمكن أن يكون كذلك بالنسبة لك؟ لماذا تعتقدين أن أي شخص يمكن أن يكون ذلك لأي شخص؟ أنا لستُ شخصاً مختلفاً عنّي، أنا أنا. أنا لستُ رقماً سحرياً، أنا مجرد إنسان. انظري، ربما روحي كالغبار حقاً، لكن أعني سجينة؟ النعال؟ صومعة؟ بالطبع، أنا حقاً لا أفهم ما تتحدثين....

ماذا؟ «سجينة؟» «النعال؟» «صومعة؟» هل كان غراهام يتصدع هناك في برشلونة؟ مع ذلك... هل وصلته بالفعل بعض الأفكار العابرة الخاصة بي، وهي منحنية مثل سهام صغيرة من كيوبيد، إله الحب الإغريقي؟ أو ماذا كان يحدث؟ بدأت أشعر بالوخز، كما لو كنت جسدي يضعف على نحو غريب؛ شيء غريب كان يحدث، أوه! لا، لا، لا، لا، لا، لا، لا- كانت ملاحظة غراهام رداً... رداً على... على رسالة بريد إلكتروني مني، على ما يبدو تم إرسالها في الساعة 3 صباحاً أقول فيها:

*عندما بعتني لهم- كنت قد كتبت- هل تخيلت عواقب ذلك بالنسبة لي، التجوال في الأنفاق، والحياة الخالية من الشمس تحت الأرض والمضاءة فقط بسلال من الأحجار الكريمة المتلألئة الباردة؟ ماذا كنت تأمل أن تجني من تجريدي؟ شركة فرعية؟ أيامُ جلوسي في البيت ولت دون رجعة، وتطريز النعال للخفافيش الصغيرة البريئة بقدر شر الملك والملكة، تغني طوال الوقت بينما كنت أزين ألواح الصوامع. دعمك لنظامهم الفاسد كلفَك أكثر ما كلفني! نعم أنا سجينة الآن، لكن روحك تحولّت إلى غبار، هذه هي الحقائق. كلمة «....» هل هذا ما أعنيه؟ أنا «....» أنت؟ أنا في بلد مختلف وأتحدث لغة مختلفة، حيث لا توجد كلمة تعني «....».

- أوه غراهام، غراهام، هل سأموت هنا؟ ثم عدت لأنهي قراءة رسالته:

*.... تتكلمين حوله، (كالعادة، صحيح؟ أعلم، أعلم.) على أية حال، إذا كنت تهتمين ولو قليلاً بغراهام الحقيقي، سأخبرك أنني على ما يرام. برشلونة لم ينجح حقاً، لذلك حان الوقت للمضي قدماً،

على ما أعتقد. أوروبا غالية جداً بالفعل، ومن الصعب الحصول على عمل هناك إذا لم تكوني عضواً في الاتحاد الأوروبي، هذا من جعة، ومن جهة ثانية أفريقيا في الغالب في حالة اضطراب، وأمريكا اللاتينية كذلك. أستراليا؟ ما هي الوجهة التي أقصد؟ من الواضح أن الذهاب للصين مستحيل، واليابان تتعرض لاضطرابات هذه الأيام. ربما سأعود إلى الولايات المتحدة فقط لإعادة تجميعهم لبعض الوقت! والله أعلمُ أن الأمر انتهى عند هذا الحد، أليس كذلك، لقد انتهى حقاً. حسناً، أتمنى أن تكوني بخير. أنتِ حقاً لا تبدين جيدة. ربما ينبغي أن ترَي شخصاً ما لتحصلي على بعض الحبوب أو شيء من هذا القبيل. أوه، بالمناسبة، اضطررت لبيع لوحة «بلو هيل»، كنت أتمنى ألا أفعل ذلك، لكن لم أتمكن من إحضارها معي عندما انتقلت، ولم أستطع تحمل تكلفة تخزين مزيد من الأشياء، واعتقدت أنك قد تحصلين على بعض الربح من البيع لأن المشترين كانوا مهووسين حيال هذا الموضوع ويمتلكون الكثير من الأشياء، وربما سيكلفكِ الرجل بعمل لوحة جدارية لأحد بنوكه، أو شيء من هذا القبيل. حسناً، سأخبركِ إن كنت سأعود. ربما يمكننا أن نجتمع لتناول مشروب. غراهام.

– طوال الوقت؟ الغناء طوال الوقت؟ كنت أفكر بذلك. لا عجب أنني لم أستطع النوم، من ستسمح له نفسه الذهاب للنوم مع كل الأفكار السيئة الغبية المتعفنة التي دارت في عقلي والتي ستكون في انتظار أي شخص يصل لهذه المرحلة! كم هو مروع، وكم هو مؤلم هذا الحال، علاوة على ذلك، كان غراهام على حق، إذا كنت س «......» في الواقع، غراهام وبريده الإلكتروني جعلا هذا الأمر واضحاً للغاية، فالأمر بدأ من عندي. أعدتُ قراءة ما كتبه، ثم قرأته مرة أخرى، وعندما تعافيت على نحو كافٍ، توجهت إلى المنزل الرئيسي، حيث وجدت كريستا وراي يتناولان الغداء، ويبدو أنهما لا ينظران إلى بعضهما ولا يتحدثان سوية. سألتُ كريستا:

– ما هذه الحبوب بحق الجحيم! جعلتني أكتب بريداً إلكترونياً لشخص ما أثناء نومي!

نظر راي الآن إلى كريستا وقال لها:

– هل أعطيتها واحدة من حبوب سيرينيتول الخاصة بي؟ لقد أعطيتها واحدة من سيرينيتول، أليس كذلك! ردت كريستا:

– وماذا في ذلك؟ لقد طلبتُ منك أن ترمي هذه الحبوب المقرفة.

وقفتُ فاغرة فمي وقلتُ لها وأنا مندهشة للغاية:

– هل أعطيتني بعض الحبوب التي تجعل الشخص يرسل بريداً إلكترونياً أثناء نومه؟

صرخ راي بوجه كريستا وهو يقول:

– البعض! هل أعطيتها بعض؟

– أنا آسفة، لكنكِ قلتِ إنك يائسة. وهم لا يفعلون أي شيء ولا يؤثرون على غالبية الناس.

– لكنهم فعلوا شيئاً بي. إنها الشيء الوحيد الذي يجعلني أنام!

– إنهم يقضون على عقلك! التفتت كريستا إليّ وقالت: راي يقود في نومه.

– أنا لا أقود السيارة أثناء نومي!

– أوه! أنــت مستيقــظ! أنت مستيقظ عندما تذهب مسرعاً وتركب سيارتــك في الثانية صباحاً متجهاً للساحل وكأنك ستمزقه لترى تلك العاهرة التي تعاني من فقدان الشهية؟

– إنهــا ليســت مصابة بفقدان الشهية، هذه هي الطريقة التي تبدو بها فقط! كم بقي من هذه الحبوب الآن؟

– في ثانيــة واحــدة، لن يكون لديك أي شيء. صرخت كريستــا وهي تخرج من الغرفة وراء راي، لأنني سأتخلص منهم.

وبعــد ذلك، لحســن الحظ، كان كلاهما بعيدين لا يمكن رؤيتهمــا ولا سماعهما، هذا ما ساعدني على تنــاول الغداء، كان كل شــيء لذيذ جداً. كانت تلك الليلة هي الأولى في سلسلــة طويلة من ليالي العواصف المتقلبــة والغريبــة، اندلعت السماء مــراراً وتكراراً بشبكات مــن البرق تتفرع وتتشققُ عــبر المياه والجبال والــوادي. لم يحضــر راي لتناول العشــاء في تلك الليلة ولا حتــى في اليوم التالي أيضــاً. في الواقع، لم يعد لمــدة شهر تقريباً، وخلال هذه الفترة، كانــت كريستا تقضي وقتها بين الجلوس في غرفة نومها مغلقةً على نفسها الباب، وفي أوقات ثانية كانت تدق عليّ باب غرفتي للتحدث بطريقة غير متماسكة لساعات، وأحياناً كانــت تقضي الوقت وهي تخيف مــا تستطيع من المغتربين والمسافرين بلا هدف، من أجل حفلات صاخبة استمــرت لأيام، كنت قلقة جداً عليها، خاصةً عندما أدركتُ أنها لم تكن تأخذ حبوب «كريستلين» فحسب، بــل أيضاً «ليفيلا» و«هيدولانيكس». كنت أنأى بنفسي بعيدةً عن ضوضاء الحفلات وارباكها كلما استطعت ذلــك، وأطلــب من ماريا أن تحضــر لي الوجبات إلى المنزل الصغــير، وكنا نقف أحياناً أنــا وعاموس معاً عنــد نافــذة المطبخ لمشاهدة العواصف والنيران التي تندلع على منحدرات بعيدة. كنت أود أيضاً أن أتسلل بنظراتــي وبطريقة خاطفة إلى عاموســ، فوجهه كان يعكس ألسنة اللهب وبريقاً ساحراً، كما لو أن الضوء يخــرج من جلــده القمري. كان راي لا يــزال خارج المنزل، وذات يــوم جاءت كريستــا إلى غرفتي مرتديةً بيجاما فضفاضة تحمل كومة ضخمةً من الفساتين الجميلة جدّاً. وضعتها على السرير وقالت: هذه لك، لا أريدهم بعد الآن. وكانت في عينيها دموعٌ تنهمر ومن ثم تهدأ، ثم تنهمر من جديد.

أخــذتُ منها الملابــس، وقفنا كلينا ونظرنا إلى بعضنا البعض، ثم استــدارت وذهبت. بطبيعة الحال، خلال ذلك الوقت، فكرتُ في غراهام قليلاً، ولم أكن أتوق لشخصه الحقيقي، ولكن للشبح الذي لم يشبهه كثيراً، والذي استدعيته مراراً وتكراراً، وتلاشى تدريجياً حتى لم يتبق منه شيء على الرغم من أن الخسارة لم تكن شيئاً باطلاً، لكنني شعرت بأمر غير مريح وأنا أفكر به، مثل رقعة وضعت على جورب متمزق.

شاهــدتُ ألسنــةَ اللهبِ الشرهــة تلتهم شجر الكينــا الخاصة براي، حيث كانت هنــاك مزارع صغيرة ومحاصيل مفعمة بالحياة، وشعرتُ بالأسف لأنني لم أحضر الألوان والفرش. قادني فرِد إلى أقرب مدينة كبيرة، حيث أنفقت معظم الأموال التي تصرف بسرعة، ما جعلتني أشعر بالقوة للحصول على بعض المواد التي يمكن استخدامها.

ونحــن في طريقنــا رأينا بعضــ الحمير تسير علــى الطريق، إنها أشيــاءٌ صغيرة حلــوة رمادية عيونها السوداء مثل عيون عاموس.

- الحمـيرا قـال فرِد بمودة، حيث كان يتحدث قليلاً من اللغة الإنجليزية، لذلك لست متأكدة تماماً ما كان يخـبرني به بالضبط، أعتقد أنه كان لديه زوجـة والكثير من الأطفال، وأن زوجته كانت خبازة، كانت تصنع المعجنات اللذيذة التي كانت ماريا تُقدمها كل يوم، لكن ارتفع سعر الطحين كثيراً لدرجة أن السكان المحليـين المتبقـين لم يتمكنوا من شراء خبزها بعد ذلك. أعتقد أن فـرِد كان كهربائياً، لكن في هذه الأيام لم يكـن هنـاك الكثير من العمل المتعلق بالكهرباء والمدفوع الأجر ليعمل به، لذلك كان يعمل بأي نوع يمكنه القيام به لصالح كريستا وراي، ولتغطية نفقات عائلته. لست متأكدةً، لكنني أعتقد أنه قال إنه كان يساعد في بنـاء مولـد كهربائي أيضاً للمستشفى الصغير في المنطقة، وأنه كانت هناك حالات طوارئ كهربائية في بعض الأحيان، لذلك اضطر إلى التخلي عن كل ما كان يفعله لراي أو كريستا ويذهب لحل المشكلة.

علـى أي حـال، كان أداءه وعمله الكثير مـن الأشياء جيداً، وكان لطيفاً بمـا يكفي لمساعدتي في تمديد بعض اللوحات الزيتية على القماش.

اختارتنـي الصدفـةُ لأراقب الحرائـق التي تلتهـم الأشجار كالشياطـين المتحمسة وكأنهـا تنتقم من المحاصيـل لتحـل محلها، وكذلك لأراقب اللحظة التي أصبحت فيها الأشجار الدائمة أشباحاً في قلب ذلك الحريق الهائل ولتتحول لمجرد ذكرى بسبب النار.

في تلـك الأيام، لم أكـن يقظة ولا نائمة. كانـت الحرائق والبحر والحفلات وكريستـا وماريا وعاموس وفـرِد يتمايلون أمامي خـلال الضوء المضطرب، والغسق، والليالي الدخانيـة الفسفورية، حتى الماء أصبحَ قاسيـاً ورمادياً، ومجموعـة صغيرة من الأكواخ أنشأها السكان أسفل الشاطئ، لينتظروا فيها ظهور قارب في الأفق.

كنت أتذكر أحياناً صاحب العمل السابق هوارد يقف جانباً وأنا أغادر ولا ينظر إلي.

كنـت أتنـاول الطعام أنا وقطتـي في المنزل. رتّبتُ أمـوري لأبقى شهرً آخر. عـاد راي للمنزل، ووصلت الحفـلات الصاخبة إلى نهاية مفاجئة، في الوقت الـذي كان به بعض الشبان المراهقين المخمورين يعبثون ويتسكعـون بسيـارة فاخرة بين الحين والآخر أمام المنزل، ويجب إبعادهم. علمتُ عبر الإنترنت أن زافران تعاملَ مع ممثل شاب. وفي الأيام القليلة الأولى التي عاد بها راي، كان صامتاً وسريع الانفعال، لكن سرعان مـا يصبح مبتهجـاً وصريحاً بحديثه، كما لو أنه حقـق شيئاً واضحاً، بينما بـدأت كريستا في وضع خططٍ جديدة لتجديد الديكور.

- هل ترغبين أن أعيد الفساتين؟ ليس لدي أي مكان أو مناسبة لأرتديها.

- الفساتين؟! ابتسمت كريستا ابتسامةً غامضةً وربتت على كتفي وكأنني أسعل.

استمـرت الأمطار الغزيرة بالهطول مدة ثلاثة أسابيع، مـا منعنا من الخروج وبقينا جميعاً في المنزل، وبحلول الأسبوع التالي، عندما بدأ المطر يهدأ، كنت قد أكملت تقريباً ما استطعت من عملي، وكان عاموس مستعداً لتقديم عرضه، والذي كان يطلق عليه مؤقتاً اسم "حالة طوارئ".

كانـت الحرائـق لا تزال مشتعلة، في الوقت الذي انزلق فيه عدد مـن الحمير في الواي، ما أدى لموتهم، أصبحوا أكوام من عظام محطمة غارقة بالدماء، ولم يُصب أي سائح.

بمساعدة فردٍ وبعض أطفال القرية، بنى عاموس مسرحاً صغيراً داخل المنزل الرئيسي، اجتمعنا لنشاهد العرض، أنا وكريستا وراي وبالطبع ماريا، وعدد قليل من الأوروبيين والسعوديين الذين كان لا يزال لديهم أماكن لقضاء عطلاتهم في المنطقة، وكان هناك زائر من جايبور من الهند، مصمم برنامج لشركة أمريكية كبيرة، ومعه زوجته الأنيقة. ارتديتُ واحدة من فساتين كريستا الجميلة لهذه المناسبة، الفستان الوحيد الذي لم يجعلني أبدو شديدة الوهم.

ارتفعت الستارة، فوق خط منخفض نابض بالحياة ومشؤوم بذات الوقت. كان بإمكاننا سماع صوت التماسيح في الخندق، والنقر المميت على مفاتيح الكمبيوتر في الأبراج. بعدها سمعنا صوت أزيز مزعج آتٍ من قسم الأوتار الاصطناعية، كنا نسمعه ببطء، ثم طلع الفجر الغامض على المسرح ليكشف عن طائرة بدون طيار تحلق في السماء حول القلعة.

لقد كان عملُ فردٍ بتشغيل الأضواء عمل رائع، وكانت المجموعة، بخلفياتها المرسومة الجميلة زاهية ومغرية للغاية لدرجة أن الجلوس أمامها، يجعلك تشعر كما لو كنت صغيراً تعيش في القلعة الرائعة، أرضياتها الحجرية الحمراء تنتشر بين الستائر الحريرية. في الكهوف، حيث كان العبيد والحمير يعملون بكد، اهتزت آلات النفخ الخشبية، انفتحت عيون الإضاءة الصفراء اللامعة لتكشف عن مئات الخفافيش المقلوبة. قام عاموس بتسجيل مؤقت بصوت غريب مرتعش وخفيف يخرج من الأنف، وجميع الأصوات تتحول الكترونياً لتلاوات قوية ومسارات صوتية معقدة ومتشابكة.

مع تطور الصراع ليصل لذروته، كان الطغاة الأقوياء، الملك والملكة والجنرالات والتماسيح في الخندق، يغنون بغضب ومخاوف متزايدة. تعمق الشفق، وأصبحت التلال خلف القلعة وردية اللون. أصبحت النقط السوداء الصغيرة المتجمعة عليها أعمدة من الحمير والعبيد التي تتقدم للأمام. اندلع صوت الفلوت، وأمسكت ماريا بمعصمي، تلك النقاط السوداء كانت الخفافيش التي بدأت تخرج من الأبراج، وتملأ السماء، وصوت عاموس المرتعش في سداسية رائعة ومعقدة، ليس فقط حزينةً على سقوط النظام الوحشي ولكنٍ أيضاً احتفالاً بالنصر المذهل للأبرياء.

أُسدِل الستار، وساد الصمت لفترةٍ قصيرةٍ حتى بدأتُ أنا وماريا بالتصفيق. بدأ الآخرون بالتصفيق ولكن بفتور، ثم قال الرجل الآتي من جايبور: أحسنت، أحسنت.

قالت كريستا لزوجة الرجل الآتي من جايبور، تلك الزوجة الأنيقة: نحب أن يكون هناك فنانون يعملون هنا، الجو يشجع على التجربة، أحياناً تنجح الأشياء وأحياناً تفشل، وهذه هي الطريقة التي نعمل بها.

– كان هذا فقط الفصل الأول من العرض، هذه فترة استراحة. قال عاموس، فردّ عليه راي بتهجم

– آه، حسناً، دعونا جميعاً نرتاح ونشرب شيئاً ما قبل أن نجلس مرة أخرى للعرض القادم.

– قال أحد السعوديين: أخشى ألا نتمكن من البقاء في الفصل الثاني. رحلتنا مبكرة. شكراً لك عاموس. لقد كانت أمسية ممتعة وغير متوقعة.

استرخى ما تبقى من الحاضرين وكذلك نحن، تناولنا مشروباً ثم جلسنا بانتظار الفصل الثاني القصير. ارتفعت الستارة لتكشف عن منظر طبيعي متوهج.

كانت جثتا الملك والملكة تهتزان بقوة وهما معلقتان بالأشجار القاحلة. ومع أنين وصرير الآلات ارتفعت أنقاض القلعة على نحو غير ثابت من الأرض، وقد أدت أكوام الجثث التي يتصاعد منها الدخان إلى انسداد الخندق.

ظهر ثلاثة جنرالات في مقدمة المسرح، كانوا في خدمة الملك والملكة المشنوقَين والآن في خدمة المديرين التنفيذيين الغائبين. غنى أحدهم أغنية تحكي عن مخاطر الازدهار والصحة الاجتماعية التي مثلها المتمردون المحتلون. انضم الثاني لغناء ذكرى غنائية لوالده الحبيب، وهو جنرال أيضاً، توفي أثناء أداء واجبه. والثالث غنى بطريقة مؤثرة لعبد متمرد جميل اضطر إلى قتله. تزايدت أصوات الأنين والصرير من الآلات، وصعد أمام القلعة من الأرض صفٌ من الهياكل العظمية، عبيدٌ وخفافيشٌ وحميرٌ، كلها مرتبطةً بالسلاسلِ الثقيلة. الجنرالات، الذين يقفون الآن في أعلى برج، يشربون الشمبانيا بشراهة في الفقرة الأخيرة من العرض، الهياكل العظمية والرؤوس المنحنية غنوا ترنيمة تمدح النظام العسكري.

أُسدل الستار مرة أخرى وبقوة. سادت لحظات قليلة أخرى من الصمت المشوش، ثم بدأتُ أنا وماريا أيضاً في التصفيق بصوت عالٍ، وانضم الآخرون ولكن عدد قليل منهم، ثم اختفت ماريا بهدوء في المطبخ، لتضع العشاء الشهي الذي أعدّته، ووقف راي قائلاً: حسناً. وما التالي.

بعد ذلك العرض نادراً ما ذهبتُ إلى حفلاتٍ، لكنني ذهبت إلى أحداها تلك في إحدى الليالي، حيث كان راي وكريستا فيها، كانا يبدوان رائعين. اجتمعنا سويةً للحظة، وأعطاني كل منهما قبلةً سريعةً على وجنتيّ واستمرا في الحفلة، ولم يبديا أنهما يتذكرانني تماماً!

في الصباح، اتصلت بعاموس، الذي كنت أتناول معه القهوة بين الحين والآخر، ورتبنا للقاء بعد ظهر ذلك اليوم. لقد عاد لتوّه من جولة عرض «اليد التي تطعمك» في شيفيلد ودلفت ولايبزيغ، حيث حققت نجاحاً متواضعاً على ما يبدو. قلت له:

- يا إلهي، أود أن أرى ذلك العرض مرة أخرى.

- نعم، لقد تغير الأمر. لقد عملت على حل بعض مكامن الخلل بالعرض، وبالطبع جمعت بعض الأشخاص الذين يمكنهم بالفعل الغناء لتسجيل الموسيقى، لكن لا يمكنني الحصول على ذلك هنا، الأمر مكلف جداً، ومنتجي السابق يقولُ إن الأعمال عن العبيد مبتذلة.

لقد كان أنحف من أي وقت مضى في الواقع، وقد لاحظتُ لأول مرةٍ أن بريقه الرائع الباهت قد خفت. قلتُ له:

- عاموس، لقد ربحت ربحاً عظيماً بالفعل مع العرض الأخير. اسمح لي أن أرافقك لتناول عشاء لطيف.

- بالتأكيد. ولكن بنبرة محايدة منسقة جعلتني أدرك أنني أزعجه، فقلت له:

- واو، كريستا وراي، عادا لحالةٍ أكثر ارتياحاً. أفكر فيهما أحياناً، أليس كذلك؟ إنه أمر غريب، بغض النظر عن شعورك حيال مكان ما، يبدو الأمر كما لو كنت تتبادل شيئاً ما مع هذا المكان، تبقي القليل منك عنده، وتحتفظ بالقليل منه معك.

- أنا أعلم. والشيء الذي تحصل عليه غالباً هو المغادرة.

بعد فترة من عودتنا كلانا إلى المنزل، عرفتُ كما سمع عاموس أيضاً أنه تم اقتلاع آخر أشجار الكينا الخاصة براي لمنع المزيد من الحرائق، ثم انهارت المنحدرات وسببت انجرافات طينية، وجرفت معها أكواخ القرية المتبقية، راي وكريستا أغلقا المكان وغادرا، قبل وقت قصير من إحراقه. لذلك، من الواضح أننا لن نشاهده مرة أخرى، ولا حتى أي شخص آخر أيضاً.

في الواقع، كان من الصعب تصديق أننا جلسنا هناك في المقهى الضخم في منتصف المسافة بين شققنا، وأن المكان كان موجوداً بالفعل، وأن عاموس قد قدم عرضه هناك لأول مرة في ذلك المساء عندما توقفت الأمطار وأخيراً أصبحت السماءُ صافيةً وخرجت النجوم وشق القمر طريقه عبر البحر، وبدا كأنه يتجهُ مباشرةً إلى الجنة.

لم نتحدث عن العرض أثناء العشاء الذي تلا عرض عاموس والذي أعدته ماريا، رغم أنه كان هناك الكثير لنتحدث عنه في تلك الليلة على أي حال، كعقارٍ جديد ضد تساقط الشعر تم تطويره في ألمانيا، وفيلم للرسوم المتحركة عن الفضائيين في الفضاء كان يحقق أرباحاً هائلة على الرغم من تكلفته غير المسبوقة، والمذكرات الأكثر مبيعاً التي توضح بالتفصيل التربية المسيئة لمراهق والتي تبين أن من كتبها هو شخص مخادع. وبعد أن شربنا الكثير من النبيذ الممتاز، أخرجت ماريا تورتة فاكهة رائعة، ووقف الرجل الآتي من جايبور لرفع كأسه قائلاً: لنشكر مضيفينا الكرماء، على الفن، وعلى هذا المساء الجميل، وعلى الأيام اللطيفة والمشمسة القادمة!



مختارات من الشعر الفرنسي المعاصر

اختارها وترجمها: نبيل أبو صعب •



بول ايلوار

پول إيلوار: هو الاسم الأدبي لـ يوجين إميل بول جريندل، (14 كانون أول 1895 - 18 تشرين ثاني 1952) شاعر فرنسي كان واحدا من مؤسسي الحركة السريالية .كان والده عاملاً ووالدته خياطة ثياب. قام برحلة طويلة عام 1926 إلى بلدان شرق آسيا، وتعرف إلى شيوعيين كثر عام 1927، وانضم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي عام 1932 في سياق العلاقات مع مجلس المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي.

من أهم ما كتب إيلوار : «المهمة والثورة»، و«متْ وكنْ»، و«الحبّ والشاعر»، و« الحرية»، و« سبع قصائد حب أثناء الحرب»، و« قصائد لأجل السلام»، و« نحن والألم»، و« الانتصار في قاف»، و« التيار الطبيعي»، و«أنشودة كاملة»، و«كتاب مفتوح»، إلخ......

• مترجم سوري .

هواء منعش

نظرت أمامي
وسط الحشد رأيتك
بين سنابل القمح رأيتك
تحت شجرة رأيتك

في نهاية كل رحلاتي
في قاع كل عذاباتي
في بداية كل الضحكات
خارجة من الماء والنار

في الشتاء في الصيف رأيتك
في منزلي رأيتك
بين ذراعي رأيتك
في أحلامي رأيتك

لن أتركك بعد الآن

*

يقين

إذا ما تحدثت إليك، فلكي أسمعك بشكل أكثر
إذا ما سمعتك فأنا متأكِّد من أنني أفهم

إذا ما ابتسمتِ، فلكي تجتاحيني أكثر
إذا ما ابتسمتِ فإني أرى العالم كله

إذا ما احتضنتك فلكي أظل حياً
إذا ما عشنا سيكون كلٌّ شيء ممتعاً

إذا ما تركتك فسوف نتذكر بعضنا
وإذا ما افترقنا سنلتقي مرة أخرى.

*

أحبُّك

أحبُّك لأجل كل النساء اللواتي لم أعرفهن
أحبُّك لأجل كل الأوقات التي لم أعشها
لرائحة البحر المفتوح ورائحة الخبز الساخن
للثلج الذي يذوب، للزهور الأولى
للحيوانات البريئة التي لا يخيفها الإنسان
أنا أحبك لأحب
أحبك لأجل النساء اللواتي لا أحبُّهن

من يعكسني إن لم يكن أنت، أرى نفسي قليلاً
من دونك لا أرى شيئاً سوى مساحة مهجورة
بين الماضي والحاضر
كان هناك كل هذا الموت الذي عبرته كثيراً
لم أستطع اختراق جدار مرآتي
كان عليّ أن أتعلم الحياة كلمة بكلمة
كم ننسى

أحبك لحكمتك التي لا أمتلكها
من أجل الصحة
أحبك ضد كل هذا الوهم

لهذا القلب الخالد الذي لا أملكه

تعتقدين أنك الشك وأنت العقل

أنت الشمس العظيمة التي تصعد إلى رأسي

عندما أكون متأكداً من نفسي.

*

وحوش وأشرار

قادمون من الداخل

قادمون من الخارج

هؤلاء هم أعداؤنا

يأتون من الأعلى

يأتون من الأسفل

من قريب ومن بعيد

من اليمين ومن اليسار

يرتدون ملابس خضراء

يرتدون ملابس رمادية

السترة قصيرة جداً

المعطف طويل جداً

الصليب المعوج

طوال ببنادقهم

قصار بحرابهم

فخورون بجواسيسهم

أقوياء بجلاديهم

سميكة جلودهم

مسلحون على الأرض

مسلحون بالأرض

تحياتهم حادة

وخوفهم حاد

أمام قادتهم

الغارقين في البيرة

الغارقين في الجنون

يغنّون بخشونة

أغنية الأحذية

فقد نسوا

فرحة أن تكون محبوباً

عندما يقولون نعم

كل شيء يجيبهم لا

عندما يتحدثون عن الذهب

يتحول كل شيء إلى رصاص

لكن مركز ظلّهم

كلُّ شيء سيصبح ذهب

ما أن يرحلوا ما أن يموتوا

موتهم يكفينا.

* * *



جاك بريفير

جاك بريفير: Jacques Prevert: شاعر وكاتب فرنسي شهير، ولد في 4 فبراير 1900 في نويي سور سين، وتوفي في 11 أبريل 1977 في أومونفيل. اشتهر في فرنسا والعالم الفرنكفوني ببساطة كلماته وسلاسة قصائده مما جعلها تُدرَّس بكثافة في المناهج الدراسية لتلك الدول كما اشتُهر بكتابته للقصص القصيرة وسيناريوهات الأفلام، وترجمت أعماله إلى عشرات اللغات.

أنا كما أنا

أنا كما أنا

لقد خُلقت هكذا

عندما أريد أن أضحك

أضحك بصوت عالٍ

أحب من يحبني

هل هو خطئي

إذا لم يكن الشخص ذاته

من أحبه في كل مرة

أنا كما أنا

لقد خُلقت هكذا

ماذا تريدون أكثر

ماذا تريدون مني

أنا خُلقت لأُعجب

ولا يمكنني تغيير أي شيء

كعباي مرتفعان للغاية

خصري نحيل جداً

ثدياي صلبان للغاية

وعيناي متعبتان للغاية

ثم بعد ذلك

ماذا يعني لك هذا

أنا كما أنا

أُعجب من أُعجب

ماذا يعني لك

ما حدث لي

نعم أحببت شخصاً ما

نعم أحبني شخص ما

مثل الأطفال الذين يحبون بعضهم بعضا

هم فقط يعرفون كيف يحبون

يحبون الحب ...

لماذا تسألني

أنا هنا لإرضائك

ولا أستطيع تغيير أي شيء .

*   *   *



تيوفيل غوتيه

تيوفل غوتيه: Théophile Gautier (30 آب 1811 - 23 تشرين أول 1872) **شاعر وروائي فرنسي وكاتب مسرحي رومانسي وصحفي وناقد أدبي . كان صديقا لـ «نيرفال» و»بودلير» وهو من أنصار المذهب البرناسي وصاحب مقولة: على الشاعر أن يرى الأشياء الإنسانية، وأن يفكِّر فيها من خلال نظرته الخاصة من دون أيِّ مصلحة اجتماعية أو مذهبية.**

غياب

ارجعي ارجعي يا حبيبتي!

كزهرة بعيدة عن ضوء الشمس

ذبلت زهرة حياتي

بعيداً عن ابتسامتك العقيق.

بين قلبينا مسافة كبيرة!

وبين قبلاتنا مساحة كبيرة!

أيُّ مصير مرير! أيُّ غياب صعب!

أيّتها الرغبات العظيمة غير المُشبعة!

من هنا حتى هناك، كم من الحملات،

كم من المدن ومن الضيع الصغيرة،

كم من الوديان ومن الجبال،
ستُنهك قوائم الخيول!

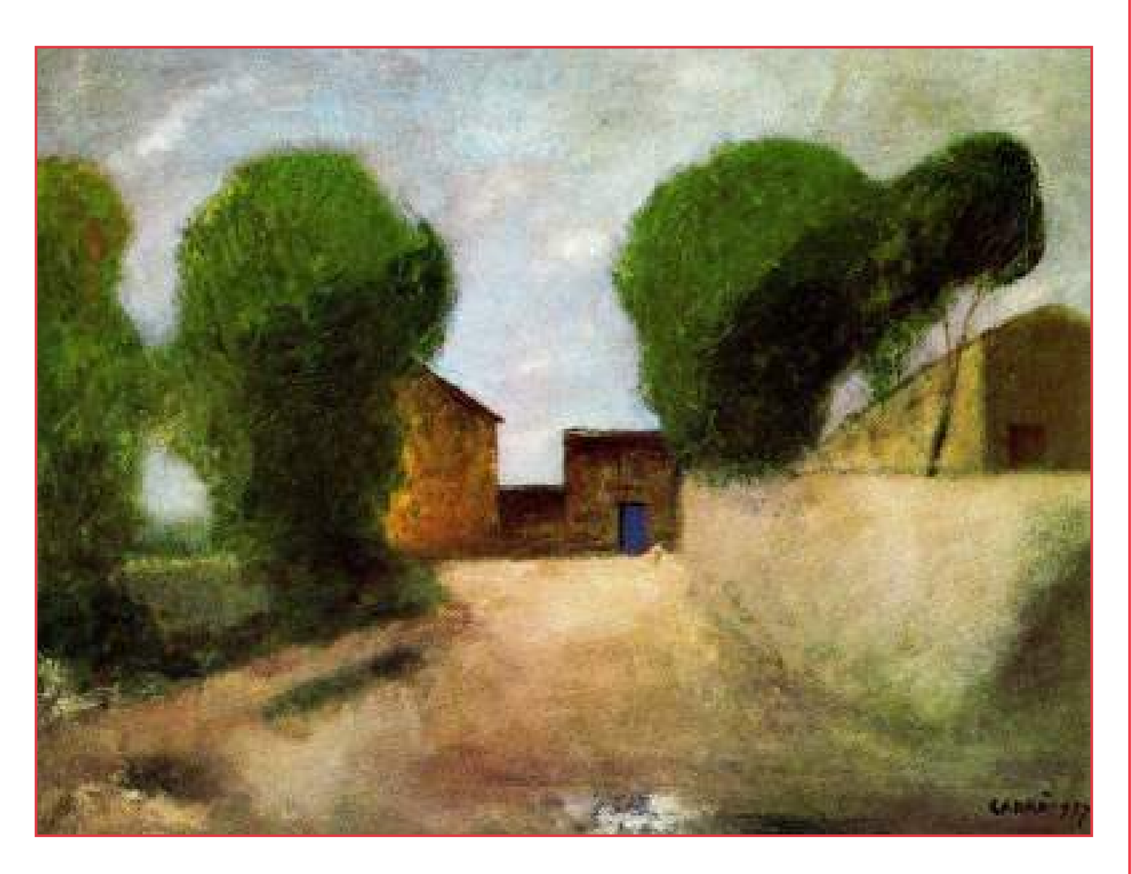
إلى البلد الذي يأخذ مني حبيبتي
واحسرتاه! لو أستطيع الذهاب؛
ولو كان لجسدي جناح
مثل روحي يطير!

فوق التلال الخضراء،
والجبال بهاماتها اللازوردية،
الحقول المحروثة والأخاديد،
كنت سأذهب في رحلة خاطفة وآمنة.

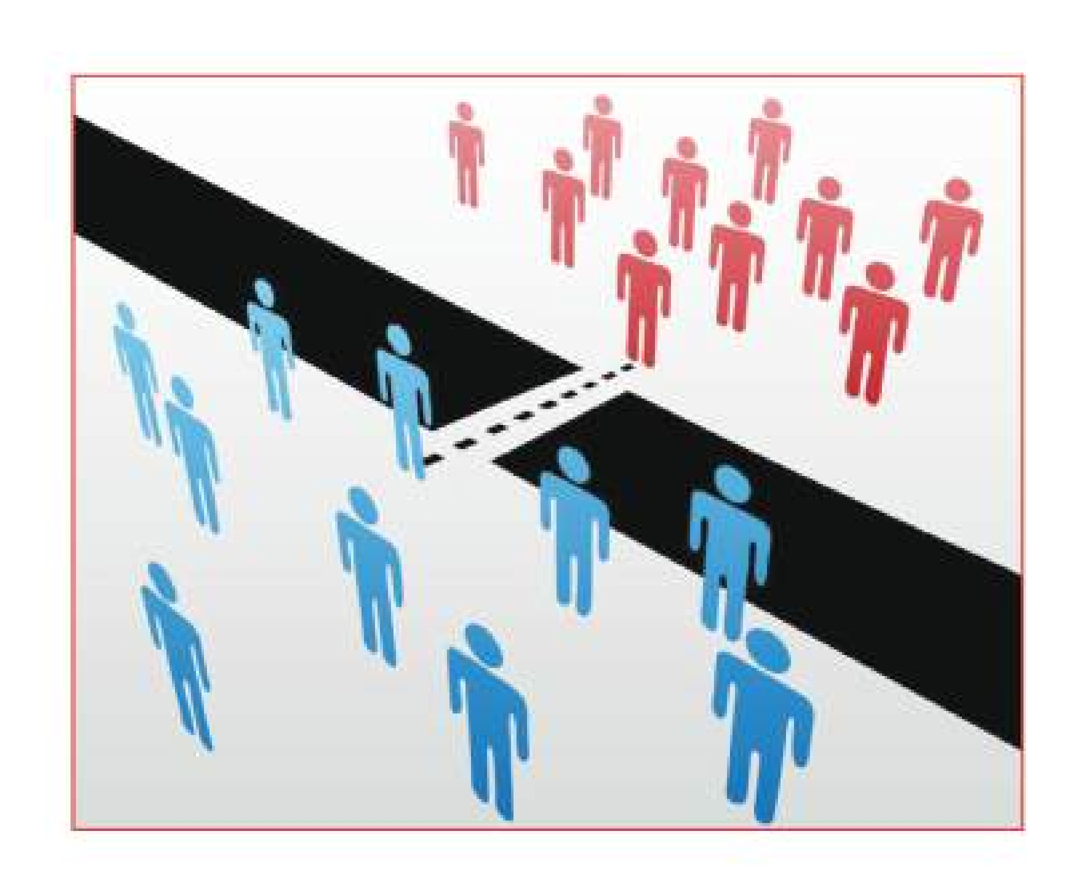
الجسد لا يلحق الخيال.
لأجلي، اذهبي يا روحي، مباشرة
مثل يمامة جريحة
تسقط على حافة سطحها.

حطّي فوق عنقها الرائع،
أشقر ومصفر كما الذهب،
طري كما الفراء،
عنقها كنزي الملكي.

وقولي يا روحي لحبيبتي:
« تعلمين أنه يحسب الأيام،
يا يمامتي! بأسرع ما يمكن
ارجعي إلى عش عشقنا. »

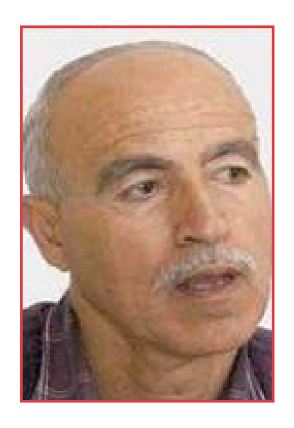


Meriggio d'Ottobre



جسور الألفة


بوريس باسترناك
تدخلين كالمستقبل
مختارات شعرية
ترجمة: د. ثائر زين الدين



باسترناك والمتابعة المتحمسة لواقع متجدد
مقاربة لمجموعته الشعرية المختارة
(تدخلين كالمستقبل)

خليك البيطار

مـا الشعـر إذا لم يصقـل ذائقتنا، ويشدنـا إلى رصد كوامن الجمال وحركـة الحياة في واقع متجـدد؟ وما الأدب إذا لم يعزز لدينا الرغبـة التي لا تشبع في الوفاء للعنصر البسيط الذي ندقق فيـه اعتماداً على حواسنا كلِّهـا بواقع معقّد، ونبقي الشعر حيّاً، ونعيشـ المعرفة الفلسفية فيه، ولا نحبس الواقع الذي لا ينضب داخل الكلمات، كما عبّر البولندي تشيسلاف ميلوش؟

وبوريسـ باسترناك الشاعر والروائي الروسي (1890– 1960) أدرك هذه المسألة، وعاش في أسـرة مثقّفة بموسكو، فأبوه فنـان تشكيلي ومحاضر في معهد للتصوير والنحت والعمارة، وأمه مُدرِّسـة للموسيقا وعازفة بيانو، وهذا التنُّوع في الفنون شدّه إلى الموسيقا، إذ درسها لست سنوات بتأثـير والدته، وإلى عشق الجمال في الطبيعة والبشـر وحركة الكون المتجدّد. وأثّر الأب في موهبة الابن، فجاءت صوره الأدبية ولقطاته نابضة بالحياة راصدة تغيّراتها وناقدة جوانبها المختلفة.

درسـ باسترنـاك الفلسفة في جامعـة موسكو، وتخـرّج أواخر عام (1909) ثـم سافر إلى ماربـورغ ليتابع دراساته العليـا، لكنه تخلّى عن ذلك وتفرّغ للشعر، متأثـراً بنخبة من شعراء تلك

• كاتب وعضو اتحاد الكتاب العرب.

المرحلة، ومن بينهم: راينر ماريا ريلكه، الذي زار منزل باسترناك وهو طفل مرات عدّة، وألكسندر بلوك، وسيكون لكتابات هذين الشاعرين دور واضح في إبداع باسترناك،

كما تأثّر باسترناك بالشعراء الرمزيين، وبالحراك النشط في الساحة الثقافية الروسية، وبظهور مدارس شعرية جديدة، كالمستقبلية، وبرز من شعرائها: بورليوك، وكروتشنيخ، وكليبنكوف، وماياكوفسكي. ومدرسة (أدباء الذروة)، ومن أعلامها: نيكولاي غوميلّيف وآنا أخماتوفا. ومدرسة (الإمّاجيين التشكيليين)، وأبرز أعلامها سيرجي يسينن. وأدرك باسترناك بحسّه المرهف وفطرته المميزة أن لدى كل مدرسة جانب إيجابي يمكن الاستفادة منه لخلق الشعر الجديد، فأخذ عن المستقبليين تجديد اللغة، وأخذ عن مجموعة الذروة التكنيك الفني في صناعة الشعر، وأخذ عن التشكيليين اهتمامهم بالصور، وأبدع من ذلك كلّه مركّباً سحريّاً، جعل منه أصفى الشعراء وأقواهم بحسب لويس عوض في دراسته (الاشتراكية والأدب)، دار الآداب،1963، بيروت، ص98، وشاعراً قل نظيره في تاريخ الأدب الروسي. المقدمة ص8 – 9 .

نشر باسترناك ثماني مجموعات شعرية قبل أن تظهر روايته الشهيرة. د. جيفاكو، وعناوينها: توءم في الغمام عام 1914 – فوق العوائق عام 1917 – أمواج 1920 – أختي الحياة عام1922 – (عام 1905)– عام 1926 الملازم شميدت عام 1927 – المرض السامي عام1928 - الولادة الثانية عام 1932.

كما كتب القصة القصيرة والرواية والسيرة الذاتية. وترجم العديد من الأعمال الإبداعية المختلفة إلى الروسية، ومنها مسرحيات شكسبير في مجلدين، ومجموعات لشعراء من جورجيا.

ومجموعة باسترناك المختارة هذه، انتقى قصائدها المترجم د. ثائر زين الدين من المجموعات الشعرية المذكورة، وقدم لها واختار جملةً شعريّةً من إحدى القصائد عنواناً للمجموعة. وصدرت عن دار ليندا للطباعة والنشر في السويداء- سورية عام 2011.

وقصائد المجموعة تتحدث عن التناغم مع الطبيعة وعن الحب، بعيداً عن الشعارات والمباشرة، لأن باسترناك تحمّس لثورة أكتوبر في بدايتها، متوسّما فيها تحقيق التغيير والعدالة الاجتماعية، لكنه انتقدها في الحقبة الستالينية، مع كثيرين مثل ماياكوفسكي وآنا أخماتوفا وأوسيب ماندلشتام، وفضّل البقاء في البلاد على الرغم من المضايقات التي طالته، ولحقت بالعديد من المبدعين في ثلاثينيات القرن الماضي.

وبعض قصائد المجموعة مُهدى إلى صديقته آنا أخماتوفا، وإلى حبيبته مارينا سفيتاييفا، التي أحبها بقوة، لكنهما لم يجتمعا إلّا في مناسبات عامة، وفي أوقات متباعدة. وهي تحمل عمق المشاعر وحزن الحرمان.

ضمت المجموعة اثنتين وثلاثين قصيدة، أشبه بمقطوعات أو سوناتات تُغنّى، من عناوينها: إلى آنا أخماتوفا، ليلة بيضاء، ريح، لقاء، روح، جائزة نوبل، آب، آه لو علمت، الأسبوع الأخير، معجزة، الفجر.

في قصيدته: «رائعة دون أيِّ شائبة»، يقول: أن أحب الآخرين، صليب ثقيل/ أما أنت فرائعة من دون أية شائبة/ وسر روعتك/ يعادل لغز الحياة. ص21

ألتقط في رجع الصدى البعيد/ ما يحدث في زمني/ وأعرف أن ترتيب المشاهد معدّ مسبقاً/ ولا محيد عن نهاية الدرب/ إنني وحيد، والفرِّيسيّون يملؤون المكان/ وليس عيش الحياة كما ينبغي مجرد عبور حقل. هاملت ص26.

في مقطوعة ليلة بيضاء، يقول: إننا أسيرا الإخلاص المتهيّب/ للسّر الذي بيننا/ مثلما نحن أسرى بانوراما بطرسبورغ/ المنبسطة خلف ضفة النيفا الشاسع/وتسرع الأشجار جماعات/ نحو الطريق كالأشباح البيضاء/ كما لو أنها تودّع الليلة البيضاء. ص28- 29.

وفي قصيدة ريح، يقول: لقد انتهيت، وأنت ما تزالين حيّة/ والريح التي تئنّ وتبكي/ تهزّ الغابة والمزرعة/ لا هذه الصنوبرة أو تلك منفردتين/ بل الأشجار جميعها في المدى المترامي/ كأنها سفن شراعية/ فوق مياه الخليج الهادئة/ وما ذلك بفعل الجرأة/ أو بسبب الغيظ العشوائي/ بل كي تجد لك في كآبتك/ الكلمات الملائمة لأغنية مهد.

صور بانورامية للطبيعة وهي تتعاطف مع أحزان الشاعر، وأوجاع البشر، أشجار كسفن شراعية تهزها ريح فوق مياه هادئة، تفتش عن أغنية مهد لعلاج الاكتئاب.

وفي نص عنوانه (لقاء) صورة للحبيبة تحمي الشاعر من قسوة الحياة وانكفاء الأصدقاء، يقول: ثلج رطب على أهدابك/ وفي عينيك كآبة / إن هيئتك كلّها مصوغة من مادة واحدة/ لكأنهم حفروك/ على شكل أخدود في قلبي/ بسكّين حديدية/ مغموسة بالكحل/ فسكنت فيَّ بسلام/ تلك الملامح إلى الأبد/ وبسبب ذلك ما عادت/ قسوة الحياة تضرّني قي شيء/...لكن من نحن ومن أين أتينا؟ / عندما لا يبقى من كل تلك السنوات/ إلا التقوّلات/ وعندما نرحل عن هذه الدنيا. ص40 – 41.

وفي مقطوعة (فراق) تحسّر على رحيل إجباري، وأسى يسحق عظام حبيبين، يقول: لقد حملتها الموجة واجتازت بها/ عقبات لا تُحصى/ ومخاطر لاتُعدّ/ وقذفتها/ قريباً منه/ وها هوذا رحيلها الآن/ رحيلها الإجباريّ ربما/ سيأكل الفراق كليهما/ ويسحق الأسى عظامهما. ص50

وفي قصيدة (جائزة نوبل) ذكرى موجعة، إذ تسبب حصول باسترناك على جائزة نوبل الرفيعة، التي هي تكريم لبلده واعتراف بعبقريته، بمضايقات له واتهامات ظالمة ومنع من السفر

لاستلام الجائزة القيمة، وكان في ضائقة، وهذا أمر جارح لأديب أحب وطنه، واندمج بشعبه، يقول: ما الذي ارتكبته من فظاعات؟ / هل أنا قاتل شرّير؟ / ما فعلته أني جعلت العالم كله/ يبكي جمال أرضي/ ومع ذلك، وأنا الآن على حافة القبر/ أومن أن زمناً ما سيأتي/ تطرد فيه روح الخير/ قوى الشرّ والدناءة. ص58 – 59.

قصيدة (في كل شيء أتشوّق) فيها حيرة وبحث عن الجوهر، وغوص إلى جذور الأيام، وقلق الإبداع، يقول: في كل شيء أتشوّق/ أن أبلغ الجوهر ذاته/ في العمل، في البحث عن الطريق/ في حيرة القلب/ أن أبلغ جوهر الأيام العابرة/ وأسبابها/ أن أبلغ الأصول والجذور/ أن أصل إلى الأعماق/ أن أعيش، أفكر، أحسّ، أبدع/ متلقّفاً في الأوقات كلّها/ خيط الأقدار والنائبات. ص73- 74.

وفي نص (معجزة) اتّكاء على التراث الديني، ومزجه بحركة الطبيعة الإعجازية، فالبقاء للحركة والتجدد، والجمود موت، يقول: وحيداً وقف وسط البرّية، وقد صمت كل شيء/ والبرّية تستلقي دون حراك منسيّة/ الأشياء والمخلوقات امتزجت: القيظ والبيداء والعظاءات والينابيع والسوقي/ غير بعيد شمخت شجرة تين/ بلا ثمر كانت، مجرّد أغصان وأوراق/ قال لها السيّد المسيح: ما الفائدة منك؟/ أي فرح تمنحينه بجمودك؟/ عطشان وجائع أنا، وأنت عقيمة/ ولقائي بك كئيب لأنك جلمود غرانيت/ كم أنت خائبة ولا نفع فيك/ ابقي هكذا إلى الأبد/ وسرت هزّة اللعنة في عروق الشجرة/ كما يفعل وميض البرق في ماصّة الصواعق/ وترمّدت الشجرة حتى جذورها. ص84 – 85.

وفي قصيدة (الضجر) رغبة في الاندماج بالناس، ومعايشة طقوس حياتهم البسيطة والمنتجة والمتجددة، ومشاركة أحاسيسهم الحيّة حتى الأعماق، ودون ذلك لا علاج للعزلة والضجر، يقول: إنني أتشوّق للاختلاط بالناس، بالجمع/ في حيويّتهم الصباحيّة/ ومستعدّ لأشظّي كل شيء/ في كل مكان يصحون من نومهم/ يشعلون نارهم، يشعرون بالراحة/ وخلال دقائقَ يصبح شكل المدينة غير معروف/ يندفعون مسرعين قبل إنهاء طعامهم وشرابهم/ إنني أحسّ بما يحسّون به/ كما لو أنني أسكن في جلودهم/ وأذوب كما يذوب الثلج. ص90 – 91.

إبداع شعري متقن، ولغة رقيقة وتراكيب مكثفة توشّيها صور جميلة، كأنما صيغت المقطوعات كي تُغنّى، واندغام بالطبيعة، واندماج بحركة الناس، لأن فيهما مكمن الإبداع، ومستودع الأسرار، وبلسم الجراح. لا والأمر بلا شك لأن من ترجم هذه القصائد هو شاعرٌ باللغة العربية ومتمكن من اللغة الروسيّة التي ينقل عنها. ففي قصيدته المهداة إلى الشاعرة مارينا سفيتايفا، التي خلقت معجمها اللغوي المميز، بعنوان (في قافية واحدة)، يقول:

أنـتِ معجم مدهش ممتع/ والمجد رباط أرضيّ/ فيا ليتني وُلدت شخصاً جيداً/ وما دام الأمر ليـس كذلـك/ فلأدخل لغتي الشعرية/ على الأقل، كصاحب بيت وليس كمتسكّع/ والآن لن تري في الشعـراء/ من يعدل بوشكين وليرمنتوف/ وهم علـى اتّساع الطرق أمامهم/ يربطون في نظمهم/ اسـم ليرمنتوف بالصيف، وبوشكين بالثلج والإوزّ/ أما أنا فأرغب بعد موتنا/ وقد ذبلنا وغادرنا/ أن نُنظَم في قافية واحدة/ أكثر التصاقاً من القلوب بشرايينها وأوردتها. ص30 – 31.

شاعـر يلتقـط من حركة الطبيعة المتجـدّدة ومن طيبة الناس وحركتهـم السريعة صوراً بديعة ينثرهـا كندف الثلج في ثنايـا قصيدته، فتشرق الأبيات ووميضها يلامس شغاف القلوب، ولا تثنيه جـراح المضايقات، وجحود الواقع وحصاره غير المفهوم، عن إضاءة شعلة الإبداع، وترجمة معاناة المحرومين، وعن الحب بمفهومه الواسع، للحبيبة وللناس وللطبيعة وتراب الوطن.

قصائد باسترناك، وأوجاعه كما يقول حمزاتوف، رسائل للشباب، وللآتين، وإنصاف للمغبونين مـن المبدعين الذين همّشـوا دون ذنب ارتكبوه، سـوى عشقهم للحقيقة، وجرأتهـم في الدفاع عن النبيل والجديد في الأدب والحياة. ◘





مدخل إلى

مجاورات الأدب





تأليف: دانيال كوينياس

ترجمة: د. وائل بركات



مدخل إلى مجاورات الأدب

أحمد علي هلال

تنطـوي المقاربة الرئيسة لـ «مجـاورات الأدب» الصادر عن الهيئة العامـة السورية للكتاب، كمصطلح إشـكالي بطبيعتـه المعرفية، على قـراءة أشكال كتابية بما فيهـا النصوص التي تقع علـى هامش المؤسسة الأدبيـة، ومحاولـة استبطان علاقتهـا بالأدب مع التمييز بـين الرواية بالمعنى الفنـي، وسواها التي تعتمد الترفيـه والتسليـة والتشويق. إذن إن التمييز بين الأدب ومجاوره سيأخذنا إلى فكرة تركيبة الأنواع الأدبية ومعاييرهـا، ومدى التجاوز «بين الاجتماعي والأدبي وخلـط الأوراق الذي نشأ عن تطور الرواية منذ نهاية القرن الثامن عشر».

في هذا السياق يتساءل الدكتور وائل بركات الناقد والمترجم لكتاب «مدخل إلى مجاورات الأدب» للكاتب والباحث الفرنسي دانيال كوينياس حول مشروعية مجاورات الأدب في تقعيدها الاصطلاحي ونزوعها إلى أن تكـون أدبـاً انطلاقاً من آليات استقبال –هذا الأدب– وهل يعمـل القارئ العادي على الخلط بين الواقع والخيال، وكيف يؤثر هذا الالتباس في تمثّلاته وفهمه؟

ومـن التسـاؤل الرئيس الذي يجعل روايات أرسين لوبين وألكسندر دومـاس وأجاثا كريستي، وحكايات المغامـرات والألغـاز والروايات البوليسية والعاطفية والقصص المصـورة وغيرها: هل تدخل هذه الأعمال ونظيراتها في نطاق الأدب أم إنها تبقى خارج حدوده، هل تصنف هذه الرواية تحت مسمّى الرواية الفنية ذات الشـروط الأدبيـة أم إنها لا ترقـى إلى مستواها، وهـل إن مجاورات الأدب عامـل تقويض أم حصن محافظ تقليدي؟

• كاتب وعضو اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين.

هكذا يضبط مترجم الكتاب مقاربته بالعودة إلى مصطلح مجاورات الأدبparalitterature مجتهداً في ترجمته لمجاورات الأدب لاختلافها عنه رغم تداخلها وقوفا عند السمات الشكلية والمضمونية للمجاورات مع وعي التداخلات بين الأدب ومجاوراته من أجل ضبط منهجي أكثر وعيا بالمصطلح في الفضاء الترجمي العربي، وليشكّل في ترجمته الحصيفة والمنتبهة –للكتاب- وبلغة متماسكة تغذيها الهوامش والإيضاحات الدالة قيمة مضافة، لمفهوم الأدب وصولاً إلى النص ومدى التماثل أو الاختلاف بين علائقه المختلفة، إسهاماً في نظرية المعرفة ومحايثةً لفضاءات ثقافية تنهض بالأسئلة المنتجة للظاهرة الأدبية مقاربة واستيعاءً، ووقوفاً على أطروحة الباحث الفرنسي –كوينياس- الذي يحدد مفهوم «المجاور» وقوفاً على الإشكالات التي يبديها مجاور الأدب، «فهو صندوق باندور، الصندوق الجهنمي الذي يحمل في ذاته عدداً من التداخلات المنهجية والثقافية حتى الأيديولوجية».

إذ تتحدد تلك المقاربة المنهجية باستبطان الهوية النّصية وأشكال الاستقبال، كما الايهام المرجعي، وفحص السردية داخل حقل الإبداع كما الشخصيات، شخصيات مجاورات الأدب، سياق يقرأ تراتبية الأنواع الأدبية التقليدية وهمينتها عل قطاعات النشر المختلفة، وصولاً إلى الرواية الجديدة لتستقر كفن روائي أو حكاية عاطفية أو قصة طويلة بما يعنيه مصطلح الحكاية العاطفية بالثقافية الإنكليزية، أي الشكل السردي النثري الطويل، تُلحظ في السياق ذاته تأثيرات الرواية «الغوتية» الإنكليزية واهتمام النقاد بتأثيرها في الأدب الفرنسي واضطراد الرواية المسلسلة بتداخل اسمها مع نوع «الرواية الشعبية»، ولنلاحظ ازدياد المجموعات تحت صفة الشعبي وموجة الرواية البوليسية والخيال العلمي والفانتازيا والرعب وروايات المغامرات العاطفية مع نشوء عدد من الأجناس الفرعية.

يبدي الباحث الفرنسي –كوينياس- بحساسية نقدية رؤيته لمجاورات الأدب بمقاربات نصية يذهب فيها إلى التحليل الأسلوبي واللساني، كما الموقف من وجودها أو نفيه، ليفند الاتجاهات التي تدعي أن مجاورات الأدب تعني الأدب الرديء، وإدانتها باسم الأخلاق إذ يقول «الأدب بمعناه الواسع متنوع وغني جداً ومعقد للغاية»، فما بين سنوات النصف الثاني من القرن العشرين وتطور وسائل الإعلام دُرست مجاورات الأدب في ضوء أدبيتها، أي وضع مجموعة من القيم الثقافية التقليدية المؤسسة على فنون الأدب والذوق الرفيع، ويعمد إلى تحليل الفرضيات المسبقة لمفهوم مجاورات الأدب، كما تفحص الذوق الأدبي التقليدي الذي لا يزال مسيطراً على المؤسسات الثقافية والصحفية والجامعية ليستقر منهجه في فضاء تلقي مجاورات الأدب على تحليل الفرضيات المسبقة بمفهومها وإنشاء نموذج لها يعتمد على مفهومين متكاملين: الأول قائم على نموذج لمجاورات الأدب تحقق عبر توالي إنتاج صفحات أعماله، ليؤطر الحدود الجمالية لمصطلح مجاورات الأدب، ومن ثم التساؤل حول معايير مجاورات الأدب التي تسمح بالتعرف على حضور أو غياب العناصر المكوّنة للنموذج، استقراءً لإشكالية يواجهها مطلق مؤرخ في تصنيف الأجناس الفنية، لتبدو الأدبية طرفاً بالغ الأهمية حينما تتم المناظرة معه، ليتبنى الباحث فهماً يقول: مهمتنا المستعجلة والملحّة ليست في تقويم تعريفات جديدة للأنواع الأدبية بقدر ما هي تحليل وظائف هذه التصنيفات الجنسية أياً كانت، ومحاولة النظر في ما تحيل إليه، وعلى ذلك سيبدو النقاش حول مفهوم

الأدبيــة دالاً باختيــار نماذج من الرواية الشعبية «القرن التاسع عشر»، ومــن الروايات البوليسية الشهيرة بوساطــة الــذوق الشخصــي، لنلاحظ تطور مجــاورات الأدب الذي يمتد إلى قرنين مــن الزمن، بدءاً من الأصــول الأولية للخيال الشّعبي والمطبوع، وصولاً إلى خيال جمهور ينعم بتعدّدية وسائل النشر في النصف الثــاني من القــرن العشرين، كما تأثير الروايــات المدروسة لدى كتّاب السينــاريــو الذين يقدمون أعمالهم للتليفزيون والسينما، فهل يصح تصنيف كتّاب السيناريو أدبياً؟

يقدم دانيال كوينياس بعض النماذج الدالة على الخصوصية الطباعية والتسويقية، وتوضيح الفروقات بــين موضوعات الكتب الشعبية وبين موضوعات الأعمال الأدبية العامة، في الجوانب التي تخص كل طرف منهما مستفيداً من قراءة الخطاب النقدي المعاصر ومنظريه «بارت، جيرارد جينيت» وغيرهم في السياق النظــري الــذي يعنى مجمل الأنظمة السيميائيــة للنصوص الإبداعية، من حيــث توظيفها لإعادة الضبط والإعــداد، «الشغف بالعنوانــات المركبة» سواء في الأدب أو مجاوراته، من حيــث التّحفيز على القراءة بين جمهــور مولــع بالغرائبية، مــن أجل فهم مختلف لهويــة الأدب الشعبي، وقوفاً عند أهميــة المرافق النصي وتحولاته، ويستقيم ذلك مع عقد القراءة والإيهام المرجعي، والتصور العام الذي يقوم على آليات متعددة الأشكال تُختبر بدقة بمعايير متعددة منها: التكرار أو المتابعة، الإسهاب، الاسترجاع، المضاعفة، وفي رؤية التمايــزات مــا بين الحكاية الشفويــة والرواية الشعبية، يتضح أن منطق النوع ليســ فردياً بل هو جماعي، ودور اللغــة الــذي يمكن نقله إلى المكتوب لم يعد محصوراً بالشفــوي بحقل مجاورات الأدب الحديث، على سبيــل المثال «يأخذ الروائي الشعبي خلفيــة شائعة من المواقف والأدوار السرديّة، ويستخدم معها نوعاً من الكتابة كثيراً ما تكون بسيطة وطبيعية وشفافة تخاطب الجمهور الأوسع»، ليؤكد الباحث أن النص الواقعي هو نقطة مرور إلزامية لمقاربة مجاورات الأدب الذي يقاربه في فصول كتابه، وفي الفحص الدقيق لموضوع التكرار في الخطاب الواقعي.

من قطبية النص إلى مركزية الصورة:

لكــن الأدل هنــا ما يؤكــده الباحث في التقاطــع الواضح بين عــالم النصف الثاني من القــرن التاسع عشــر وبين ولادة الروايــات البوليسية وتلك المختصة بالخيال العلمي ما هو إلا مصادفة لا ترتبط بأحداث بعينهــا، بقدر ما تتصــل بالتغيّرات الفكرية، فضلاً عن تطور وسائل التعبــير التي نقلت السرد في نتاجات مجاورات الأدب من قطبية النص إلى مركزية الصورة وذلك مع التطور المذهل للسينما والرسوم المتحركة والتليفزيون، التي يمكن لتأثيرها أن يرتد بالمقابل على الرواية.

مفاتيح الجمالية في نتاجات مجاورات الأدب:

يؤكد الباحث إن ظاهرة التكرار النَّصية هي واحدة من مفاتيح الجمالية في نتاجات مجاورات الأدب، إذ إن الشكل سيصبح مضموناً وستتوضح الروح العامة لمجاورات الأدب عبر علاقتها بالبلاغة، على الرغم مــن ظهور مجموعة من الانتقادات بصدد مجــاورات الأدب، يمكن عدّها «نصاً واسعاً يستند تماسكه إلى وحــدة نسبية موضوعاتية وكتابية وبصورة خاصة إلى أهمية لعبة التكرار وانعكاسات المرايا والاستئنافات والثرثرة».

إن رؤية دانيال كوينياس لمفهومي الرواية الشعبية وروايات مجاورات الأدب ليسا تجريدياً مصنفين في مستوى واحد، إذ يشير المصطلح «مجاورات الأدب» إلى درجة أعلى من التجريد عندما نحاول توصيف منطق للكتابة والقراءة خاص به ينحو تجاه تشكيل نموذج خاص، وهكذا نقف على المعايير التعريفية لنموذج مجاورات الأدب، بعيداً عن آثارها السلبية وتأسيساً لاستقبالها في الوعي المفارق، وبالذهاب إلى مرافقات الأدب عبر التاريخ الأدبي اقتراباً من المعاصرة وفهمها في ضوء الأنواع الأدبية التي عضّدت بنيان مؤسسة الكتابة ومؤسسة الإبداع.

وتحيل السياقات التحليلية القارئ إلى سؤال كيف يفترق استخدام مجاورات الأدب للشكل النمطي عن ذلك الذي تعتمده الرواية الواقعية، وهل ثمة قوة لنص مجاورات الأدب، وقابليته للقراءة؟ يؤكد الباحث أنه لا يوجد برنامج موضوعي يحكم نص المجاورات ليصف الواقع بدقة، باستثناء الإشارات إلى بنية العرض المسلسل والجوانب الخطابية، على أن مجاورات الأدب ولا سيما الرواية الشعبية في القرن التاسع عشر تحفل بحوارات أوسع وأغنى لتحقيق أهداف الاتصال الجماهيري: «إن الخطاب المباشر في مجاورات الأدب يدفع بآليات الإيهام المرجعي أقل بكثير مما تفعله الرواية أو القصة الطبيعية»، فإذا كانت نتاجات مجاورات الأدب تستعير من الرواية الواقعية إجراءات بعينها فكلاهما يحتاج الإيهام المرجعي، فالسمة الأساسية في سلطة نموذج المجاورات هو عقد القارئ مع القراءة «بوصفه اتفاقاً ضمنياً، ينتظر القارئ أن يكون محترماً من قبل المؤلف»، فمنظومة المجاورات لا تسعى إلى تقديم المعادل الفني خلافاً للرواية الواقعية بالانتباه إلى المداخل الثقافية للروائي الممتدة من الخيال حتى القارئ، فيما تذهب المجاورات إلى نقض تداخل المعاني أو تفريقها، واختزال التفاصيل، ولا تذهب إلى تقديم شيء «حقيقي» من مشاعر جمالية للقارئ، بالانتباه إلى «فكرة المهيمن»، بوصفه معياراً أولياً لتمييز الأنواع الفرعية في تلك المجاورات، وسيلاحظ قارئ المجاورات الاستخدام المفرط للقوالب الجاهزة أي تقليص الخيارات الإبداعية أمام القارئ، لكنها كما يذهب كوينياس لعبة حقيقية في التواصل الأدبي، ليعضد فهماً أوسع لأعمال مجاورات الأدب ونماذجها التي اختارها بدقة، لفحص طريقة القول والخصوصية الجوهرية للسرد، كما الصفة السردية، انفتاحاً على السمات البنيوية للسردية «نوع سردي قبل كل شيء ولديها الاستطاعة الكافية لاستغلال عوامل النشر وريعيتها إلى أقصى درجة لتحصيل عوائد اقتصادية من النشر عبر تحقيق عمليات متنوعة، الشخصيات الميارديرية عند أرسين لوبين نموذجاً».

وإذا كانت مقاربة مجاورات الأدب تتبّنى معيار أن قابلية النص الأدبي للترجمة، تتناسب مباشرة مع درجة السردية التي يحملها، فهي من تحيل إلى سؤال إضافي: ألا يعود هذا إلى حقيقة أن الكفاءة الحقيقية لقارئ نصوص مجاورات الأدب لا تكمن في تذوق الجانب الشعري للكلمات، فهذه مقدرة ذات طابع فردي خاص، ولا تتناسب مع متطلبات التواصل الاجتماعي، بقدر ما تكون في فهم العلاقات البسيطة والمفارقات الواضحة، أي قدرة القارئ على إدراك المنطق السردي الأكثر تداولاً، ولهذا يفحص سلطة الراوي الغائب كلياً واقتراب النصوص من منطق الحكاية، من خلال عملها وآلياتها ومنظوماتها وخياراتها النصية، فالشخصيات في الرواية الشعبية والمسلسلات والقصص العاطفية -كما يذهب كوينياس- إلى القول

ليست أكثر من مخططات بيانية بسيطة ثنائية الأبعاد لا تحوي فعالياتها السردية إلا على بعض التعقيدات النفسية المحدودة.

وعلى الأرجح فإن الباحث وهو يقدّم مخطّطاً واسعاً لأنموذج رواية مجاورات الأدب بتعارضه مع الأنموذج «الأدبي»، وبتلمّس وظائفه اللغوية المختلفة، يؤكد على الجوهر الإشكالي لتلك المجاورات من خلال التضمين الذي تبديه الفقرات المختارة من نماذج المجاورات، كما فحصها من زاوية مختلفة: نموذج القراءة الأدبية «البحث عن الزمن الضائع»، نموذج قراءة المجاورات من سلسلة SAS نموذج «أسياد الحلبة».

ارتباطاً بأمثلة من الرواية الشعبية في القرن التاسع عشر، والروايات البوليسية 1914، والتحديات التي فرضت ذاتها على الأدب كالسينما والقصة المصورة، وتطوير الأنواع والأشكال في ظل سؤال هام «هل ينطبق نموذج مجاورات الأدب على الأشكال السردية الحديثة صاحبة الجمهور العريض؟».

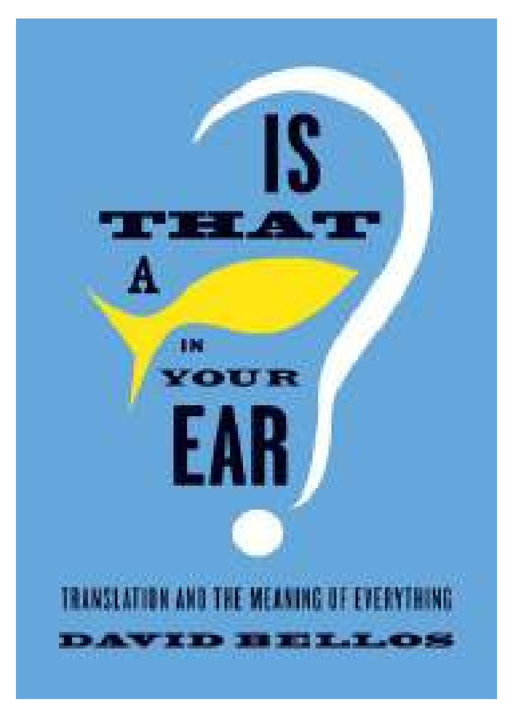
وسينطبق ذلك على مجموعات متخصصة مثل «السلسلة السوداء، القناع، حضور المستقبل، والعجائبي...»، أي في ضوء دراسة ما مضى كما ذهب الخطاب النقدي المعاصر، وبمعنى أن مجاورات الأدب هي ما يُقرأ فحسب دون تجاوز أن الظاهرة الأدبية ليست حكراً على النص فقط، بل على عقد القراءة وردود أفعال القارئ الممكنة تجاه النص، ليشكل –القارئ– حسه النقدي وذوقه.

ففكرة الأدب لا تنفك أن تكون فكرة مفتوحة تتغذى على لا نهائية التأويل القرائي، ومدى ما تعزّزه من انفتاح على مستوى الجنس الإبداعي اتصالاً بالمعاصرة، بدلالة اختيار دانيال كوينياس للأعمال الروائية الدالة وسواها، لخلق التحفيز للعمل من أجل تحليله في ضوء اهتمام النقد المعاصر، وكشفاً عن عناصرها الثابتة ورسماً لخطوطها العريضة، انطلاقاً من تطبيق مفهومات الاستقبال والقراءة وأفق التوقع على الأدب الهامشي، في ضوء النزوع إلى معيارية دالة تقرأ مجاورات الأدب بقدر ما تنفتح عليها، بحثاً عن جمالياتها وبفرضية كوينياس تصبح أكثر اقتراباً للدرس النقدي وقيم الفن.



إصدارات عالمية في دراسات الترجمة

إعداد وتقديم: مديرة التحرير



هل هي سمكة في أذنك؟

المؤلف: ديفيد بيلوس David Bellos
لغة الكتاب: الإنكليزية
دار النشر: Farrar، Straus and Giroux
تاريخ النشر: 16/10/2012

طالما تحدث الناس منذ الأزل لغات مختلفة، فالإغريق لم يلقوا بالاً إلى أيِّ شيء إلّا إذا قيل باللغة اليونانية، كما فرض الرومان اللغة اللاتينية على الجميع. أما في الهند فقد كان الناس يتعلمون لغات جيرانهم مثل عديد من الأوروبيين العاديين في الماضي. أما اليوم، فنحن جميعاً نستخدم الترجمة للتعامل مع تنوّع اللغات.

إن لم تكن الترجمة موجودة، لن تكون هناك أخبار عالمية أو كتب مطلوبة للقراءة في أيِّ موضوع في الجامعات أو كتيبات إصلاح السيارات أو الطائرات كذلك لن نتمكن من تجميع الأثاث المُباع على شكل قطع تركيب flat-pack furniture

يشكِّل كتاب: هل هذه سمكة في أذنك؟ مجموعة كبيرة على نطاقات واسعة للتجربة الإنسانية في مجال الترجمة ابتداء من الأفلام الأجنبية إلى الفلسفة، لإظهار لماذا تقع الترجمة في صميم هويتنا وجُلّ ما نفعله.

ما الفرق بين ترجمة الخطاب العادي غير المحضَّر مسبقاً، وترجمة رواية «مدام بوفاري»؟ كيف تُترجم طرفة؟ ما الفرق بين اللغة الأم واللغة المكتسبة؟ هل يمكنك الترجمة بين أي زوج من اللغات، أو فقط بين بعضها؟ ما الذي يحدث حقاً عندما يتحدث زعماء العالم في الأمم المتحدة؟ هل يمكن للآلات والقواميس الإلكترونية أن تحلَّ محل المترجمين الفوريين، وإن كان الجواب كلا، لماذا؟ يبقى السؤال الأهم: كيف لنا أن نعرف حقاً أننا قد فهمنا ما يقوله الآخر سواء في لغتنا أم في لغة أخرى؟ هذا الكتاب مفاجأة مكتوبة بذكاء وطرافة عالية، يتحدث عنّا وعن طرائقنا في فهم بعضنا الآخر.

ترشح الكتاب لجائزة NBCC وجائزة كتاب لوس أنجلوس على قائمة النيويورك تايمز للكتب البارزة.

الترجمة وفلسفة هيغل

المؤلف: ديفيد شارلستون David Charlston

لغة الكتاب: الإنكليزية

دار النشر: Routledge

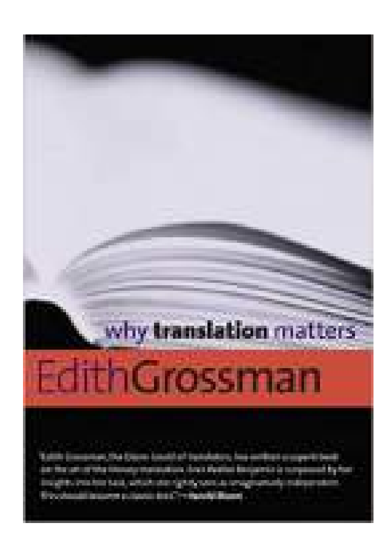
تاريخ النشر: 21/02/2020

يتناول هذا الكتاب ترجمات الفلسفة بعدّها روايات معقدة ومنظمة اجتماعياً متصلة بروابط عاطفية وسياسية وفلسفية، ليستكشف هذه الديناميكيات في العمل من ترجمات هيغل التي نشرها ميللر بين عامي 1969 و1986.

يضع الكتاب سياق التزام ميلر مدى الحياة لهيغل ويبني على هذا السرد لوضع أسس لأطره الاجتماعية – السرديّة كما يلقي الضوء على دور المترجمين وناشري الفلسفة في «التحول الكبير» إلى الليبرالية السياسية، ويسعى فيما بعد إلى تحويل فهم المسؤوليات الأخلاقية لمترجمي الفلسفة في نقل قيم التنوّع والتغيير في الفكر السياسي. كما يُسلِّط الضوء على قيمة التحليلات القائمة على أساس اجتماعي لترجمات الأعمال الفلسفية.

يمثل هذا الكتاب قراءة ضرورية للطلاب والدارسين في دراسات الترجمة والدراسات الألمانية والفلسفة القارية والفلسفة النسوية.

لماذا الترجمة مهمة؟



المؤلف: اديث غروسمان Edith Grossman

لغة الكتاب: الإنكليزية

دار النشر: Yale University Press

تاريخ النشر: 08/03/2011

تناقش المؤلفة في هذا الكتاب «لماذا الترجمة مهمة» الأهمية الثقافية للترجمة وتولي التقدير الكبير لدور المترجم، كما كتبت إديث غروسمان وهي مترجمة مشهورة في مقدمة كتابها: «إن غايتي هي الحثّ على الأخذ بالحسبان لمجال جديد من الأدب كثيراً ما يتم تجاهله أو إساءة فهمه أو تحريفه حتى».

ترى المؤلفة أن الترجمة تتمتع بأهمية فائقة فهي لا تلعب دورها التقليدي المهم فقط بوصفها الوسيلة التي تتيح لنا الوصول إلى الأدب المكتوب في الأصل بإحدى اللغات المتعددة والمتعذر الإلمام بها جميعها، إنما تمثّل أيضاً حضوراً أدبياً ملموساً مع أهميتها الواضحة والأكيدة في قدرتها على تسهيل علاقاتنا وجعلها أكثر جدوى مع أولئك الذين ربما لم نكن على اتصال بهم من قبل.

تساعدنا الترجمة دائماً على أن نعرف ونتعرف، ونرى من زوايا مختلفة، وأن ننسب قيماً جديدة إلى ما قد يكون غير مألوف ومبهم علينا سابقاً.

الترجمة والأيديولوجيا

حسام الدين خضور *

إن العلاقة بين الترجمة والأيديولوجيا متشعبة وعريقة. ولا بد هنا من الإشارة إلى بعض الباحثين في دراسات الترجمة الذين ميزوا الدور المهم للأيديولوجيا في الترجمة، ومنهم لفيفر، وهرمان، وفينوتي. وكشفوا أن الترجمة لا يمكنها إلا أن تكون أيديولوجية. ربما لا ندرك ذلك، لكننا نفعله، كما قال ماركس.

كيف يحدث ذلك؟ الإجابة تقدمها تعريفات الأيديولوجية التي هي كما هو معروف إشكالية منذ أن ظهرت في اللغات الأوروبية، وقد اشتقها المفكر الفرنسي دِستُت دِ تراسي (Destutt de Tracy) عام 1776. وقد استخدمت وقتئذٍ لتعني توجيه أفكار الناس لتدرك العالم الواقعي. ومن هذا المعنى يمكننا أن نستنتج أن الأيديولوجيا ذات بعدين: الأول معرفي والثاني ضد ما وراء الطبيعة (anti-metaphysical). في كل حال أخفقت الأيديولوجيا إلى حدٍّ ما في تحديد علاقات الإنتاج في المجتمع، وهذا ما جرّ إليها النقد بأنها تصوُّر زائف، وهذا ما جعل النقاش والاختلاف يستمر على مدى القرنين الماضيين.

وقد تأثر الاستخدام الحديث لهذا المفهوم بنابليون، والماركسية، وبما بعد الماركسية. فقد أصرَّ نابليون على أن إخفاق الحرب الفرنسية الروسية سببه التأثير السلبي للأيديولوجيات والأيديولوجيين. وعنت الأيديولوجيا لماركس تصورات مزيفة لأن الأفكار ونتاجات الوعي الأخرى

• كاتب ومترجم سوري.

تخفي الظروف التاريخية الاجتماعية الحقيقية، ومع هذا طوّر بعض الماركسيين الجدد الأيديولوجية لتعني لهم أنها تستطيع أن تعزز التقدم وتشجع طريقة جديدة في البناء الاجتماعي أي تضفي الشرعية على البناء الثقافي. من خلال ما تقدم يمكننا أن نميز ثلاثة مواقف من الأيديولوجيا:

الأول، بنائي طوباوي، يرى أن الأيديولوجيا تستخدم لتشجيع التقدم والتجديد الاجتماعي. قال كل من جورج لوكاتش وأنطونيو غرامشي إن أيديولوجية البروليتاريا غامضة وخفية من جهة، وعلمية من جهة أخرى في أنها توضح طبيعة الوجود الاجتماعي.

الثاني، وصفي محايد، يرى أن الأيديولوجيا معتقد أو مجموعة أفكار تنتمي إلى قيم اجتماعية مقبولة على نطاق عام.

الثالث، ذو مسحة سلبية يصوّره ب. طومسون بأنه مفهوم جدلي لأن الأيديولوجيا مجرد نظرية عمل.

أحد تعريفات الأيديولوجية هو:

1 - عملية إنتاج المعاني والدلالات والقيمة في الحياة الاجتماعية،

وثانٍ هو:

2 - مجموعة من الأفكار المميزة لجماعة أو طبقة اجتماعية معينة،

وثالث هو:

3 - الأفكار التي تساعد على إضفاء الشرعية على سلطة سياسية مهيمنة.

سأكتفي بهذه التعريفات الثلاثة؛ لكن ثمة تعريف رابع وخامس وسادس وسابع وأكثر.

أسارع إلى القول إن الأيديولوجيا في الترجمة لا تكمن في النّص ببساطة، بل في صوت المترجم وموقفه وفي علاقته بالجمهور المتلقي.

يمكننا أن نستدل على تغلغل الأيديولوجية في الترجمة من الرابط المركزي بين اللغة والأيديولوجية، الذي يتحدد على المستوى المعجمي باختيار مفردات وعدم ذكر مفردات، وباختيار صيغة المبني للمجهول أيضاً لاستبعاد ذكر الفاعل الحقيقي.

يتجلى انعكاس الأيديولوجيا في الترجمة في جميع ميادين الحياة العامة، وفي الجانب الديني دعوني أُذكِّر بما يأتي:

— يحتفل العالم كل عام باليوم العالمي للترجمة في 30 أيلول وهو ذكرى وفاة القديس جيروم شفيع المترجمين الذي ترجم العهدين القديم والجديد من العبرية واليونانية إلى اللاتينية.

— ممارسة الترجمة متضمنة في الأيديولوجية الدينية لزمن طويل ولا تزال في بعض الحالات، وإليكم هذه الأدلة:

اتُّهم الباحث الإنكليزي وليم تنداين (1536-1494) صاحب الطبعة الأولى من الكتاب المقدس المترجم إلى الإنكليزية بالهرطقة والخيانة، فخُنِقَ وأُحرِقَ على وتد بأمر من الملك هنري الثامن.

كان جـزاء إيتيان دوليـه (1509-1546)، الذي ترجم العهد الجديـد إلى الفرنسية، أن أدانته كليـة اللاهـوت في السوربون بالهرطقة فعُـذِّب وأحرق على وتد أيضاً، وأعطـي فيما بعد لقب شهيد عصر النهضة الأول.

أما في العهد الحالي، فقد تسببت ترجمة «آيات شيطانية» لِسلمان رشدي، بالآتي:

1 - هيتوشي إيغاراشي، المترجم إلى اليابانية طُعِن حتى الموت،

2 - إيتور كابريولو، المترجم الإيطالي طعن وكانت طعنته خطيرة،

3 - وليم نيغارو، الناشر النرويجي أطلقت عليه النار،

4 - عزيـز نيسن المترجم التركي، كان هدفاً لمذبحة في تركيا راح ضحيتها 37 يسارياً في حريق متعمد لفندق في مدينة سيفا في تركيا عام 1993، نجا منه عزيز نيسن.

وإذا عدنـا إلى الكتـاب نجـد أن الأيديولوجيـا تتعدى النصـ إلى مجاورات النصـ، فتتبدى في العنوان والغلاف والمقدمة والإهداء وفي التسويق والترويج ومراجعات الكتاب نفسه.



La casa abbandonata 264